ДЭ
12

Детская Энциклопедия

12

Искусство

Содержание

С. А. Герасимов, Д. Б. Кабалевский, П. М. Сысоев, М. И. Царёв
5 О чем рассказывается в этом томе

Изобразительное искусство и архитектура

Е. А. Кибрик
11 Искусство, которое мы называем изобразительным

Изобразительное искусство и его виды. Архитектура

Н. Н. Волков
12 Живопись

А. Д. Гончаров
17 Графика

Н. В. Томский
21 Скульптура

Н. В. Воронов
25 Искусство предметного мира
26 Народное искусство
28 Дизайн
29 Прикладное искусство
Декоративное искусство

В. Р. Раннев
30 Архитектура
Что такое архитектура
31 От чего зависит красота
32 Каменная «летопись»

Искусство древнего мира и средневековья

Н. Я. Эйдельман
40 Первобытное искусство

М. Э. Матье
41 Искусство Древнего Египта

Р. И. Рубинштейн
45 Искусство Вавилона и Ассирии

Н. А. Сидорова
48 Искусство Древней Греции
Искусство Трои, Крита и Микен
49 Искусство геометрического орнамента
Искусство эпохи архаики
52 Искусство классики
53 Искусство эпохи эллинизма

Б. И. Бродский
57 Искусство Древнего Рима

С. И. Тюляев
61 Искусство древней и средневековой Индии

Н. А. Виноградова
64 Искусство древнего и средневекового Китая

О. Н. Глухарева
67 Искусство древней и средневековой Японии
71 Искусство древнего и средневекового Вьетнама
72 Искусство древней и средневековой Кореи

Е. И. Лубо-Лесниченко
73 Искусство древней и средневековой Монголии

Н. Е. Григорович
74 Искусство древней и средневековой Тропической Африки
76 Искусство древней и средневековой Америки

Б. В. Веймарн
79 Искусство Северной Африки, Ближнего и Среднего Востока и Испании
Искусство Ближнего Востока, Северной Африки и Испании
80 Искусство Ирана и Афганистана
81 Искусство Турции

В. Н. Лазарев
84 Искусство Византии

В. Н. Тяжелов
87 Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе

Искусство народов нашей Родины в древности и в средневековье

Г. И. Соколов
94 Древнее искусство народов нашей Родины
Древнее искусство Закавказья
Древнее искусство Причерноморья
96 Древнее искусство Средней Азии

И. Е. Прусс
97 Средневековое искусство народов нашей Родины
Средневековое искусство Средней Азии
99 Средневековое искусство Закавказья
101 Средневековое искусство Прибалтики

Искусство эпохи Возрождения

О. И. Сопоцинский
104 Гуманизм Возрождения

А. С. Жукова, В. Р. Раннев
Искусство итальянского Возрождения

Н. А. Лившиц
110 Леонардо да Винчи

А. С. Жукова
112 Рафаэль Санти
114 Микеланджело Буонарроти

А. А. Сидоров
117 Тициан Вечеллио

А. Б. Стерлигов
118 Искусство нидерландского Возрождения
Мастера раннего нидерландского Возрождения. Ян ван Эйк
120 Позднее нидерландское Возрождение. Питер Брейгель Старший

В. Н. Тяжелов
122 Искусство Германии XV—XVI вв.
Альбрехт Дюрер
125 Нитхардт. Кранах Старший. Хольбейн Младший

Зарубежное искусство XVII—XVIII вв.

О. И. Сопоцинский

127 От барокко до классицизма

А. А. Сидоров

Итальянское искусство

В. Н. Березина

131 Фламандское искусство
Питер Пауэл Рубенс
134 Ученики и сподвижники Рубенса. Антонис ван Дейк

135 Голландское искусство
Мастера голландской живописи. Франс Халс. Ян Вермер Делфтский
137 Рембрандт Харменс ван Рейн

И. М. Левина

140 Испанское искусство
144 Эль Греко
146 Диего Веласкес

А. С. Гривнина

148 Французское искусство

А. Б. Стерлигов

154 Искусство Англии

Зарубежное искусство XIX в.

Н. Н. Калитина

156 Искусство стран Западной Европы конца XVIII — первой трети XIX в.
Франсиско Гойя
158 Жак Луи Давид. Жан Огюст Доминик Энгр
160 Теодор Жерико
161 Пейзаж первой трети XIX в.

162 Искусство стран Западной Европы в середине XIX в.
Эжен Делакруа. Франсуа Рюд
164 Барбизонцы
Камиль Коро
165 Домье. Курбе. Милле
167 Адольф фон Менцель. Вильгельм Лейбль

М. Т. Кузьмина

168 Искусство стран Центральной и Юго-Восточной Европы во второй половине XIX в.
169 Ян Матейко
Йосеф Манес. Миколаш Алеш
170 Михай Мункачи
Николае Григореску
Иван Мырквичка
Иван Мештрович

Н. Н. Калитина

171 Искусство стран Западной Европы последней трети XIX в.
Эдуар Мане
Дега. Ренуар. Моне. Писсарро. Сислей
173 Ван Гог. Гоген. Сезанн
175 Огюст Роден. Константен Менье

Зарубежное искусство XX в.

Н. Л. Мальцева

177 Искусство капиталистических стран XX в.

О. Н. Глухарева, М. Т. Кузьмина

185 Искусство социалистических стран

В. Т. Шимко

192 Архитектура социалистических стран

Из истории искусства нашей Родины

О. И. Сопоцинский

194 Пути развития искусства нашей Родины

Н. В. Розанова

195 Древнерусское искусство
202 Московский Кремль

А. Л. Каганович

204 Русское искусство XVIII в.

Б. Б. Пиотровский

212 Государственный Эрмитаж

М. М. Ракова

214 Русское искусство первой половины XIX в.

А. С. Жукова

221 А. А. Иванов

М. М. Ракова

223 П. А. Федотов

Л. И. Иовлева

224 Русское искусство второй половины XIX в. Передвижники

Н. Г. Бекенева

234 Государственная Третьяковская галерея

Г. С. Чурак

236 В. Г. Перов

Г. Г. Доленчук

238 И. Н. Крамской

Л. И. Козоровицкая

239 В. В. Верещагин

М. А. Немировская

240 И. Е. Репин

Н. П. Кончаловская

243 В. И. Суриков

Л. И. Иовлева

245 В. М. Васнецов

Р. И. Власова

247 Русское искусство конца XIX—начала XX в.

254 М. А. Врубель
256 В. А. Серов

В. И. Ракитин

258 Искусство народов нашей Родины XVIII — начала XX в.

Советское искусство

О. И. Сопоцинский

261 Из истории советского искусства
Советское искусство 1917—1941 гг.

А. С. Федоров

264 Мавзолей В. И. Ленина

О. И. Сопоцинский

269 Советское искусство 1941—1945 гг. и первых послевоенных лет

277 Советское искусство 60—70-х годов

А. И. Михайлов

281 М. В. Нестеров

К. С. Кравченко

282 И. Э. Грабарь

Н. И. Воркунова

283 Н. А. Андреев

А. В. Парамонов

284 С. Т. Конёнков

Н. Н. Третьяков

285 К. Ф. Юон

Н. А. Езерская

286 Я. И. Николадзе

В. И. Ракитин

П. П. Кончаловский

А. В. Парамонов

287 Т. Э. Залькалн

Р. Г. Дрампян

288 М. С. Сарьян

М. П. Сокольников

289 А. М. Герасимов

Ю. Я. Халаминский

290 М. Б. Греков

М. П. Сокольников

291 И. И. Бродский

Л. В. Владич

292 А. А. Шовкуненко

В. И. Ракитин

293 С. В. Герасимов

294 В. А. Фаворский

Н. И. Воркунова

295 И. Д. Шадр

296 В. И. Мухина

А. И. Михайлов

297 П. Д. Корин

В. И. Ракитин

298 А. А. Пластов

И. И. Купцов

299 Б. В. Иогансон

300 А. А. Дейнека

А. В. Парамонов

301 Н. В. Томский

В. И. Ракитин

302 Кукрыниксы

О. И. Сопоцинский

303 Урал Тансыкбаев

А. В. Парамонов

304 Е. В. Вучетич

А. К. Лебедев

306 Вл. А. Серов

В. Н. Иванов

307 Как хранят и изучают памятники изобразительного искусства и архитектуры

Содержание

Музыка

Д. Б. Кабалевский
310 Музыка в нашей жизни

Язык музыки, ее истоки и жанры

В. А. Васина-Гроссман
312 Язык музыки
314 Как возникла музыка. Музыка древнего мира

Т. В. Попова
316 Музыкальные жанры

Л. В. Михеева
318 Инструментальная танцевальная музыка разных народов

Г. В. Абрамян
321 Музыкальное исполнительство
322 Рассказ о музыкальных инструментах

Зарубежная классическая музыка

И. Я. Солодовникова
328 Музыка средневековья и эпохи Возрождения

Е. М. Царёва
329 Классическая музыка XVII—XVIII вв.
332 Иоганн Себастьян Бах

Г. В. Абрамян
333 Йозеф Гайдн

Л. М. Кершнер
335 Вольфганг Амадей Моцарт

Е. М. Царёва
337 Классическая музыка XIX в.

И. Д. Рудь
339 Людвиг ван Бетховен

Т. А. Лебедева
341 Франц Шуберт

Е. М. Царёва
343 Роберт Шуман

В. С. Матвеев, С. Я. Матвеева
344 Рихард Вагнер

Е. В. Андреева
346 Джоаккино Россини
347 Джузеппе Верди

Л. Э. Кренкель
348 Жорж Бизе

Я. И. Мильштейн
349 Ференц Лист

И. И. Мартынов
350 Фридерик Шопен
351 Бедржих Сметана

А. М. Величко
352 Антонин Дворжак

Л. В. Михеева
353 Эдвард Григ

И. В. Нестьев
354 Классическая музыка конца XIX — начала XX в.

Т. Г. Келдыш
357 Джакомо Пуччини

Н. И. Рогожина
358 Клод Дебюсси
359 Морис Равель

Н. А. Копчевский
360 Бела Барток

И. А. Медведева
361 Музыка капиталистических стран XX в.

И. В. Нестьев
364 Музыка социалистических стран

Музыка нашей Родины до Великой Октябрьской социалистической революции

А. Н. Сохор
369 Русская музыка от истоков до конца XIX в.

В. А. Васина-Гроссман
375 М. И. Глинка
376 А. С. Даргомыжский

А. Н. Сохор
378 А. П. Бородин
379 М. П. Мусоргский
381 Н. А. Римский-Корсаков

Г. А. Прибегина
382 П. И. Чайковский

А. П. Зорина
384 Русская музыка конца XIX — начала XX в.

А. Н. Сохор
386 Песни, зовущие к борьбе

К. П. Португалов
388 А. Н. Скрябин

А. Н. Сохор
389 С. В. Рахманинов

Н. Г. Шахназарова
390 Из истории музыкальной культуры народов нашей Родины

Советская музыка

И. В. Нестьев
393 Путь советской музыки

А. Н. Сохор
396 Советская песня

В. М. Блок
398 С. С. Прокофьев

А. Н. Сохор
400 И. О. Дунаевский

Д. А. Арутюнов
401 А. И. Хачатурян

В. И. Викторов
402 Д. Б. Кабалевский

Г. М. Шантырь
404 Д. Д. Шостакович

А. Н. Сохор
406 В. П. Соловьёв-Седой

В. М. Блок
407 Т. Н. Хренников

М. А. Элик
408 Г. В. Свиридов

Д. И. Мамедбеков
410 Кара Караев

Музыка в жизни детей

М. Л. Гольденштейн
411 Музыка для детей
Композиторы — детям
412 Советские композиторы — детям
413 Пионерская песня

Н. Л. Лагина
415 Юные музыканты

Театр, опера, балет, цирк

М. И. Царёв
418 Театр — особый и прекрасный мир

Искусство театра

Н. А. Абалкин
419 Театр в жизни человека, в жизни общества
За что мы любим театр
Союз актера и режиссера
421 Театр и общество
423 Кому принадлежит театр

И. К. Сидорина
422 Народные театры

В. В. Шверубович
424 Сцена
425 Художественное оформление спектакля

Зарубежный театр

В. П. Стратилатова
426 Древнейшие формы театральных представлений
427 Театр в Древней Греции и в Древнем Риме

А. В. Бартошевич
430 Театр в средневековой Европе

Г. Н. Бояджиев
431 Театр эпохи Возрождения
Итальянский театр
432 Испанский театр
433 Английский театр
434 Театр XVII—XVIII вв. в Европе

Г. Н. Бояджиев, Ю. И. Кагарлицкий
Французский театр

Ю. И. Кагарлицкий
436 Английский театр

С. М. Грищенко
437 Итальянский театр

Г. В. Макарова
438 Немецкий театр

Б. И. Ростоцкий
439 Театр стран Восточной Европы

Е. Л. Финкельштейн
440 Театр XIX в. в Европе

А. Г. Образцова, Т. Н. Суханова
443 Театр капиталистических стран XX в.

М. П. Котовская
446 Театр стран Азии и Африки

Б. И. Ростоцкий, А. А. Иванов
448 Театр социалистических стран

Театр нашей Родины до Великой Октябрьской социалистической революции

А. А. Белкин
453 Народные истоки русского театра
454 Русский театр XVII—XVIII вв.

И. Б. Ростоцкий
457 Русский театр XIX в.
461 М. С. Щепкин
462 М. Н. Ермолова

Б. И. Ростоцкий
463 Русский театр конца XIX — начала XX в.
467 К. С. Станиславский

О. Н. Кайдалова
468 Из истории развития театра народов нашей Родины

Советский театр

М. И. Царёв, Б. И. Ростоцкий
470 Путь советского театра
Рождение нового театра
471 Новый герой на сцене театра
473 Дальнейшее развитие искусства советского театра
475 Творческое многообразие советского театра

О. Н. Кайдалова
478 Мастера советских национальных театров

Театр кукол. Детский театр

С. В. Образцов
481 Из истории кукольного театра

Н. И. Сац
483 Из истории детского театра

Театр оперы и балета

Н. Ю. Никифоров
486 Оперный театр

М. О. Рейзен
489 Ф. И. Шаляпин

Г. С. Уланова
491 Искусство балета

Н. П. Рославлева
492 Из истории зарубежного балета

Е. Б. Малаховская
495 Из истории русского балета

О. А. Сахарова
497 А. П. Павлова

Р. В. Захаров
498 Советский балет
501 Г. С. Уланова

Цирк

А. Я. Шнеер
502 Из истории цирка

Кино и телевидение

М. И. Жаров
508 Искусство миллионов

Искусство кино

509 Искусство кино и его виды

Р. Н. Юренев
Язык кино

С. А. Герасимов
511 Художественное кино
К. Л. Славин
512 Документальное кино
И. А. Васильков
515 Научно-популярное кино
А. А. Волков
517 Мультипликационное кино
А. Н. Митта
519 Фильмы для детей
Ф. М. Шульман
520 Фильм удивительной судьбы
Г. Л. Рошаль
521 Фильмы кинолюбителей

Из истории кино и телевидения

Р. Н. Юренев
523 Рождение кино
526 Советское кино 20-х годов
528 С. М. Эйзенштейн
529 В. И. Пудовкин
А. П. Довженко
530 Зарубежное кино 20-х годов
Американское кино. Чарли Чаплин
532 Кино 20-х годов в Европе
533 Советское кино 30-х годов
Б. А. Кокоревич
536 «Чапаев»
Р. Н. Юренев
538 Зарубежное кино 30-х годов
540 Кино в годы второй мировой войны
541 Советское послевоенное кино
Б. А. Кокоревич
542 Фильмы о Ленине
547 Зарубежное послевоенное кино
Л. П. Погожева
Кино социалистических стран
Р. Н. Юренев
552 Кино США и Западной Европы
Кино США
553 Кино западноевропейских стран
557 Кино стран Азии, Африки и Латинской Америки
В. Е. Баскаков
559 Борьба идей на экранах мира
Э. Г. Багиров
561 Искусство телевидения

Справочный отдел

В. А. Терещенко
564 Что читать по искусству
В. М. Блок, Б. А. Кокоревич, Н. А. Тюрина
572 Словарь-указатель

Коммунистом
стать можно лишь тогда,
когда обогатишь свою память
знанием всех тех богатств,
которые выработало
человечество.

В. И. ЛЕНИН

Академия педагогических наук СССР

Детская Энциклопедия

12

Для среднего и старшего возраста

Третье издание

Главная редакция:
АРТОБОЛЕВСКИЙ И. И.
БАННИКОВ А. Г.
БЛАГОЙ Д. Д.
БРУСНИЧКИНА Р. Д.
БУЦКУС П. Ф.
ВОРОЖЕЙКИН И. Е.
ВОРОНЦОВ
ВЕЛЬЯМИНОВ Б. А.
ГЕНКЕЛЬ П. А.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ГОНЧАРОВ А. Д.
ГОРШКОВ Г. П.
ДАНИЛОВ А. И.
ДЖИБЛАДЗЕ Г. Н.
ДОЛИНИНА Н. Г.
ДУБИНИН Н. П.
ИВАНОВИЧ К. А.
ИЗМАЙЛОВ А. Э.
КАБАЛЕВСКИЙ Д. Б.
КЕДРОВ Б. М.
КИМ М. П.
КУЗИН Н. П.
КУЗОВНИКОВ А. М.
ЛЕОНТЬЕВ А. Н.
ЛУРИЯ А. Р.
МИХАЛКОВ С. В.
НЕЧКИНА М. В.
ПАНАЧИН Ф. Г.
ПЕТРЯНОВ И. В.
РАЗУМНЫЙ В. А.
СОЛОВЬЕВ А. И.
ТИМОФЕЕВ Л. И.
ТИХВИНСКИЙ С. Л.
ТЯЖЕЛЬНИКОВ Е. М.
ХАЧАТУРОВ Т. С.
ЦАГОЛОВ Н. А.
ЦАРЕВ М. И.
ЧЕПЕЛЕВ В. И.

Издательство
«Педагогика»
Москва
1977

Искусство

Научные редакторы тома:

СЫСОЕВ П. М.
СОПОЦИНСКИЙ О. И.

КАБАЛЕВСКИЙ Д. Б.
БЛОК В. М.

ЦАРЕВ М. И.

ГЕРАСИМОВ С. А.
БАСКАКОВ В. Е.

Scan - AAW; Processing of the scan, OCR - waleriy, 2017

03
Д38

Д 70800—026 подписное
005(01)—77 издание

© Издательство
«Педагогика»

О чем рассказывается в этом томе

Дорогие ребята! Наши юные друзья! У вас в руках том Детской энциклопедии «Искусство». Этот том поможет вам постичь мир прекрасного, мир, наполненный звуками, красками, неповторимой красотой линий, форм и слов, мир народной мудрости и народного мастерства, мир человеческих помыслов и чувств. Вы обогатитесь духовно, острее почувствуете красоту родной страны, ее природы и людей, грандиозность всего творимого ими на пути к коммунизму.

Но прежде чем вы узнаете о каждом виде искусства в отдельности, мы хотим поближе познакомить вас с этим, многое содержащим в себе словом — «искусство». Трагедии Эсхила и драмы Островского, поэзия Гомера и Пушкина, музыка Бетховена и Чайковского, скульптура Микеланджело и живопись Репина, архитектурные ансамбли Росси и спектакли МХАТа — все бесчисленные творения художественного гения человека объединяются в единое понятие «искусство».

Что такое искусство?

Ответ на этот вопрос дает особая наука — *эстетика,* изучающая прекрасное в жизни и искусстве.

Верное понимание искусства дает *марксистско-ленинская эстетика.* Человеческое сознание, учит марксизм, зародилось в труде. Труд же породил и способность человека создавать *прекрасные произведения.* Непреложным законом является нераздельная связь искусства с жизнью. Ведь именно окружающая жизнь — источник искусства.

Когда и как возникло искусство? Тысячи лет тому назад на земле не было многого из того, что окружает нас нынче. В диких лесах бродили небольшие группы первобытных людей. Они вели полуживотный образ жизни, собирали коренья и травы, ели мясо убитых на охоте животных. Оружием и орудием труда служил тогда острый камень. С течением времени целенаправленный труд приобретал все большее и большее значение в жизни людей. А в процессе труда у людей возникла потребность к обмену мыслями. Появляется членораздельная речь. Труд и речь окончательно отделили человека от мира животных и обусловили образование общества. Со временем люди научились специально обрабатывать необходимые для жизни предметы, придавать им определенную форму — в зависимости от назначения. Так человек впервые столкнулся с понятием формы предмета, соразмерности его частей, а в дальнейшем научился создавать такие вещи, которые могли удовлетворять возникшее у него *эстетическое чувство,* т. е. *чувство прекрасного.* В связи с нуждами практической деятельности человек начал также воспроизводить зрительные и словесные образы окружающего мира. Острый глаз и зрительная память первобытного художника помогали ему создавать изображения животных на стенах пещер, закрепляя в зрительных образах свое знакомство с окружающим миром. Иначе говоря, человек научился создавать предметы искусства.

Танцы, видимо, первоначально играли определенную роль в обучении подрастающего поколения. Будущий воин и охотник, подражая движениям взрослых, развивал в себе силу и ловкость. Танцы нередко сопровождались песнями. Сначала это были всего лишь отдельные выкрики, пояснявшие происходившее, но постепенно они все более усложнялись и совершенствовались.

Так с помощью рисунков, танцев первобытный человек не только передавал сородичам накопленные сведения, но и пытался объяснить окружающий его таинственный мир. Не понимая, почему и зачем возникают те или иные природные явления, человек олицетворял их в наглядных образах таинственных существ, якобы наделенных сверхъестественной силой. Постепенно складывались мифы — первые произведения устного творчества. Созданные народной фантазией, они передавались из поколения в поколение безымянными сказителями. Таким образом, *искусство возникло и развивалось как особый род практической деятельности. Занятия этой деятельностью и плоды ее — произведения искусства предоставляли человеку возможность наслаждаться красотой.* Развивающиеся эстетические потребности людей вызывали к жизни все новые и новые произведения искусства.

Каковы же особые средства искусства и чем отличается искусство от науки?

Если вы попытаетесь сравнить хотя бы статью Большой советской энциклопедии «Днепр», которая начинается словами: «Днепр... вторая по длине и площади бассейна река в Европейской части СССР...» — с известными строками Н. В. Гоголя «Чуден Днепр при тихой погоде...»

или с картиной А. И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре», то вы легко сможете уловить разницу между впечатлением от статьи, излагающей научные факты, и впечатлением от произведений искусства. Наука отражает жизнь в объективных научных теориях, гипотезах, статистических таблицах и т. д., а искусство — в живых картинах, в художественных образах. *Отражение жизни в художественных образах, т. е. эстетическое отражение действительности, — особенность, присущая всем видам искусства:* художественной литературе, живописи, графике, скульптуре, архитектуре, кино, театру, музыке, прикладному искусству и т. д.

В некоторых видах искусства, например в изобразительном искусстве, кино, театре, образ произведений создается путем непосредственного изображения явлений жизни и в первую очередь человека. В других видах искусства мы не найдем наглядного образа: он возникает в нашем воображении при чтении или прослушивании произведения. Здесь слово оказывается средством обрисовки картин человеческой жизни и человеческих характеров. Однако существуют такие виды искусства (например, музыка), которые вызывают в нашем сознании не наглядные представления, а определенные чувства, размышления, настроения, переживания, подсказывающие нашему воображению те или иные образы.

Научная литература также вызывает в нашем сознании образы действительности. Но образы, созданные подробнейшим описанием городов и ландшафтов, флоры и фауны Земли, никому не придет в голову называть художественными. Не назовешь художественными и анатомические, технические рисунки в научных изданиях.

Образы искусства немыслимы без участия творческой фантазии. Разумеется, без этого невозможна и научная деятельность. Но образы искусства рождаются не простым воспроизведением того, что художник видит в жизни. Это видение жизни преломляется через его сознание, является результатом творчества. Могучая сила воображения помогла гениальным мастерам слова переработать свои жизненные впечатления и создать художественные образы Онегина, Печорина, Базарова, Гамлета, Отелло.

Красота и правда неразделимы. Художник подобен волшебнику: в его руках обыкновенный гранит оказывается средством передачи человеческих переживаний, а краски вдруг оживают на холсте то утренней зарей, то вечерней росой. Танцовщик и танцовщица умеют рассказать языком танца о тончайших движениях души. Под пером писателя обычное слово становится поэтичным и выразительным.

Но одного таланта и технического мастерства недостаточно, чтобы стать настоящим художником, чтобы создать образы, заставляющие нас любить и ненавидеть, задумываться о смысле жизни, о прошлом и будущем. Настоящий художник тот, кто умеет раскрывать в своих произведениях правду жизни, ее смысл.

Искусство — путь к познанию. Подлинные создания искусства потрясают нашу душу, вызывают слезы, восторг, негодование, оставляют глубокий след в сознании. Исчезает радость первого, непосредственного впечатления, но произведение не забывается! Благодаря ему вы узнали о тех сторонах жизни, которые, быть может, были до сих пор вам неизвестны, на многое посмотрели с иной точки зрения, иными глазами. *Искусство открывает путь к знанию, оно служит средством познания жизни.* Творения Гомера, Софокла, Данте, Шекспира, Пушкина, Л. Толстого, Рембрандта, Сурикова, Бетховена, Чайковского и других великих художников помогают нам познавать историю во всей ее многокрасочности и неповторимости, лучше понять, какие помыслы двигали поступками людей, чего они желали, к чему стремились. Недаром В. Г. Белинский назвал «Евгения Онегина» Пушкина энциклопедией русской жизни, а К. Маркс говорил, что романы О. Бальзака помогли ему узнать историю Франции не в меньшей степени, чем научные исследования.

Искусство преобразует жизнь. Искусство служит могучим средством не только познания, но и преобразования жизни. В. И. Ленин писал, что «сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его». Эти ленинские слова в полной мере относятся и к искусству. Художник не только воспроизводит в своих творениях окружающую его действительность. Произведения искусства содержат и оценку тех или иных сторон жизни. А раз это так, то творцы произведений искусства активно утверждают те идеалы, которые выражают чаяния определенных общественных сил. Жизнь не стоит на месте, она неуклонно, непрестанно разви-

вается, происходит отмирание старого, неизбежное утверждение нового. Великая сила искусства состоит в том, что художник, воспроизводя действительность, показывает тенденцию, направление ее развития. И *подлинно великие творения искусства, в какую бы эпоху они ни были созданы, неизменно служат движению общества вперед.*

Но и этим не исчерпывается великая роль искусства. *Искусство — воспитатель нравственных идеалов.*

Искусство помогает людям оценить красоту жизни, своих отношений друг к другу и к обществу. Оно помогает нам понять и оценить красоту благородства, самопожертвования во имя счастья других людей, торжества справедливости и, напротив, безобразие подлости, предательства, коварства. А стало быть, *искусство помогает формированию нравственных идеалов.*

Оно помогает нам понять, что прекрасны не только вершины, освещенные утренней зарей, сонеты Петрарки или музыка Моцарта, но и бессмертный подвиг капитана Гастелло, направившего свой горящий самолет в скопление немецко-фашистских танков. Оценивая и утверждая прекрасное в человеческих помыслах и поступках, *великие творения искусства служат формированию самой человеческой личности.*

Познание жизни средствами искусства вырабатывает у человека определенное к ней отношение. Настоящий художник, творения которого близки и дороги сердцу народа, не может быть простым «делателем» образов. Через художественные образы он выражает свое отношение к миру и дает ему оценку с позиций своего идеала, т. е. представления о совершенстве жизни.

Два мира — два искусства. Искусство — явление общественное, а художник, сознает он это или нет, — представитель определенных общественных сил или классов, выразитель их идеологии. Он не может быть равнодушным наблюдателем жизни общества, борьбы классов, партий. И сейчас и прежде художники выражали в своих произведениях идеи, мысли, симпатии определенных слоев общества. В. И. Ленин указывал, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». В. И. Ленин учит тому, что в обществе, где существуют противостоящие друг другу силы — реакционные и прогрессивные, не может быть единой культуры, в равной степени служащей всем, без исключения, людям. Есть культура, выражающая интересы реакционных сил, а есть и борется с ней культура, которая служит силам прогресса.

В антагонистическом, классовом обществе между искусством и народом стоят эксплуататорские классы, обрекающие народ на темноту и невежество, использующие искусство в своекорыстных целях. В капиталистических странах всячески поощряют искусство, развращающее сознание людей. А как только искусство отходит от правды жизни, вступает в противоречие с ее развитием, оно во все большей степени утрачивает право называться искусством. Об этом наглядно свидетельствуют различные формалистические течения во всех видах искусства, поднимаемые на щит реакционными силами капиталистических стран. Антиреалистические произведения искусства, поощряемые реакционерами, стремятся внушить мысль, что человек ничтожен и слаб, что существующий мир ни понять, ни изменить невозможно. Но рядом с этим человеконенавистническим искусством в капиталистическом мире развивается демократическое искусство, утверждающее идеалы народа, отражающее возмущение угнетенных, их взгляды на мир, их борьбу за утверждение социальной справедливости.

Искусство социалистического реализма — искусство коммунистического идеала. Высокую миссию художника-гражданина, художника — борца за передовые идеи времени осуществляют деятели советского искусства.

С тех пор как существует Советское государство, у нас в самых разнообразных формах проводится в жизнь ленинское положение о том, что *искусство должно принадлежать народу,* должно уходить в самую толщу широких трудящихся масс. С каждым годом советское искусство делается все ярче, все сильнее и глубже входит в жизнь страны. Оно необычайно богато творческими индивидуальностями. Каждый из наших лучших мастеров неповторимо своеобразен и отличается особым видением мира. И вместе с тем мы с полным основанием объединяем их искусство общим понятием — *искусство социалистического реализма,* подчеркивая этим не только общность их принципа правдивости в показе действительности, но и общность их коммунистического идеала.

Социалистический реализм — это правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии. Искусство социалистического реализма — мощное орудие идейно-политического, трудового и нравственного воспитания трудящихся.

Советские художники находятся в самой гуще событий, своевременно подмечают новые явления и процессы, оценивают и разъясняют народу их смысл с марксистско-ленинских позиций. Своим творчеством они помогают решать самые животрепещущие проблемы нашей жизни — от таких вопросов, как построение коммунизма и борьба за мир во всем мире, до вопросов, которые стоят перед советским человеком в его личной жизни.

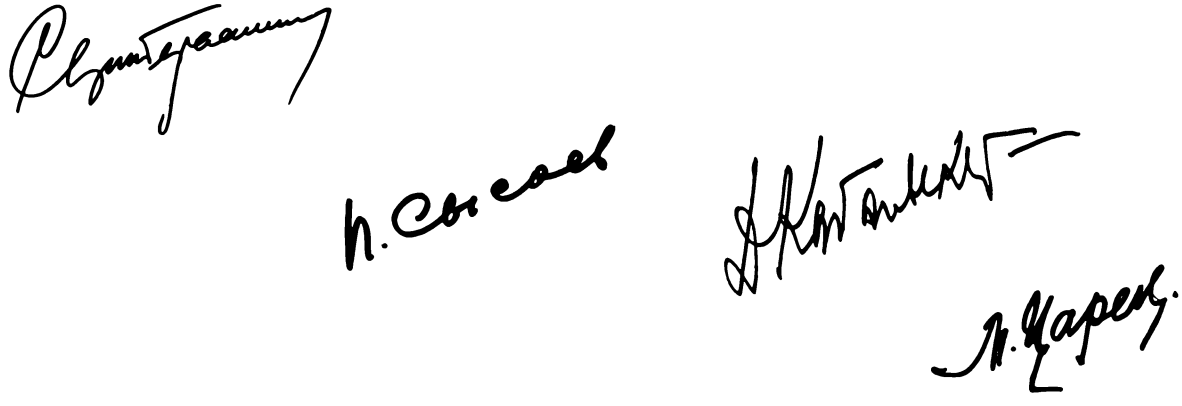
Вот почему так высоко оценивает деятельность советских художников Коммунистическая партия Советского Союза. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии было особо подчеркнуто, что «талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние. Мы хорошо знаем, что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его треволнениях и свершениях».

В этой статье мы дали только общие сведения об искусстве. О каждом виде искусства, о его сущности, происхождении и истории вы узнаете из статей четырех разделов, на которые делится книга: изобразительное искусство и архитектура; музыка; театр, опера, балет, цирк; кино и телевидение. И каждый раздел тома начинается со вступительных статей, рассказывающих о выразительных средствах того или иного вида искусства, его специфике, технике, происхождении, о том, как художественные средства разных искусств помогали художникам отображать жизнь, создавать бессмертные произведения.

О роли искусства в общеисторическом процессе, о его влиянии на жизнь людей, его воспитательном и преобразующем значении вы узнаете из статей тома, рассказывающих об особенностях развития искусства в различные исторические эпохи.

После общих обзорных статей вы найдете в каждом разделе очерки, повествующие о жизни и творчестве крупнейших мастеров искусства: живописцев, музыкантов, режиссеров, актеров.

Вместить в одной книге всю историю искусства невозможно. Поэтому из колоссального материала истории искусства приходилось выбирать лишь наиболее существенные, лишь самые необходимые сведения и понятия. Более подробно узнать о жизни и творчестве художников, музыкантов, актеров вам помогут книги, указанные в рекомендательном списке «Что читать по искусству», помещенном в конце тома. В конце книги имеется также «Словарь-указатель». В нем поясняются встречающиеся в статьях термины.



Изобразительное искусство и архитектура

С. А. Герасимов, Д. Б. Кабалевский, П. М. Сысоев, М. И. Царев
5 О чем рассказывается в этом томе

Изобразительное искусство и архитектура

Е. А. Кибрик
11 Искусство, которое мы называем изобразительным

Изобразительное искусство и его виды. Архитектура

Н. Н. Волков
12 Живопись

А. Д. Гончаров
17 Графика

Н. В. Томский
21 Скульптура

Н. В. Воронов
25 Искусство предметного мира

В. Р. Раннев
30 Архитектура

Искусство древнего мира и средневековья

О. И. Сопоцинский
39 О чем рассказывают памятники

Н. Я. Эйдельман
40 Первобытное искусство

М. Э. Матье
41 Искусство Древнего Египта

Р. И. Рубинштейн
45 Искусство Вавилона и Ассирии

Н. А. Сидорова
48 Искусство Древней Греции

Б. И. Бродский
57 Искусство Древнего Рима

С. И. Тюляев
61 Искусство древней и средневековой Индии

Н. А. Виноградова
64 Искусство древнего и средневекового Китая

О. Н. Глухарева
67 Искусство древней и средневековой Японии
71 Искусство древнего и средневекового Вьетнама
72 Искусство древней и средневековой Кореи

Е. И. Лубо-Лесниченко
73 Искусство древней и средневековой Монголии

Н. Е. Григорович
74 Искусство древней и средневековой Тропической Африки
76 Искусство древней и средневековой Америки

Б. В. Веймарн
79 Искусство Северной Африки, Ближнего и Среднего Востока и Испании

В. Н. Лазарев
84 Искусство Византии

В. Н. Тяжелов
87 Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе

Искусство народов нашей Родины в древности и в средневековье

Г. И. Соколов
93 Древнее искусство народов нашей Родины

И. Е. Прусс
97 Средневековое искусство народов нашей Родины

Искусство эпохи Возрождения

О. И. Сопоцинский
104 Гуманизм Возрождения

А. С. Жукова, В. Р. Раннев
Искусство итальянского Возрождения

Н. А. Лившиц
110 Леонардо да Винчи

А. С. Жукова
112 Рафаэль Санти
114 Микеланджело Буонарроти

А. А. Сидоров
117 Тициан Вечеллио

А. Б. Стерлигов
118 Искусство нидерландского Возрождения
Мастера раннего нидерландского Возрождения. Ян ван Эйк
120 Позднее нидерландское Возрождение. Питер Брейгель Старший

В. Н. Тяжелов
122 Искусство Германии XV—XVI вв.
Альбрехт Дюрер
125 Нитхардт. Кранах Старший. Хольбейн Младший

Зарубежное искусство XVII—XVIII вв.

О. И. Сопоцинский
127 От барокко до классицизма

А. А. Сидоров
Итальянское искусство

В. Н. Березина
131 Фламандское искусство
Питер Пауэл Рубенс
134 Ученики и сподвижники Рубенса. Антонис ван Дейк
135 Голландское искусство
Мастера голландской живописи. Франс Халс. Ян Вермер Делфтский
137 Рембрандт Харменс ван Рейн

И. М. Левина
140 Испанское искусство
144 Эль Греко
146 Диего Веласкес

А. С. Гривнина
148 Французское искусство

А. Б. Стерлигов
154 Искусство Англии

Зарубежное искусство XIX в.

Н. Н. Калитина
156 Искусство стран Западной Европы конца XVIII — первой трети XIX в.
Франсиско Гойя
158 Жак Луи Давид. Жан Огюст Доминик Энгр
160 Теодор Жерико
161 Пейзаж первой трети XIX в.

162 Искусство стран Западной Европы в середине XIX в.
Эжен Делакруа. Франсуа Рюд
164 Барбизонцы
Камиль Коро
165 Домье. Курбе. Милле
167 Адольф фон Менцель. Вильгельм Лейбль

М. Т. Кузьмина
168 Искусство стран Центральной и Юго-Восточной Европы во второй половине XIX в.
169 Ян Матейко
Йосеф Манес. Миколаш Алеш
170 Михай Мункачи
Николае Григореску
Иван Мырквичка
Иван Мештрович

Н. Н. Калитина
171 Искусство стран Западной Европы последней трети XIX в.
Эдуар Мане
Дега. Ренуар. Моне. Писсарро. Сислей
173 Ван Гог. Гоген. Сезанн
175 Огюст Роден. Константен Менье

Зарубежное искусство XX в.

Н. Л. Мальцева
177 Искусство капиталистических стран XX в.

О. Н. Глухарева, М. Т. Кузьмина
185 Искусство социалистических стран

В. Т. Шимко
192 Архитектура социалистических стран

Из истории искусства нашей Родины

О. И. Сопоцинский
194 Пути развития искусства нашей Родины

Н. В. Розанова
195 Древнерусское искусство
202 Московский Кремль

А. Л. Каганович
204 Русское искусство XVIII в.

Б. Б. Пиотровский
212 Государственный Эрмитаж

М. М. Ракова
214 Русское искусство первой половины XIX в.

А. С. Жукова
221 А. А. Иванов

М. М. Ракова
223 П. А. Федотов

Л. И. Иовлева
224 Русское искусство второй половины XIX в. Передвижники

Н. Г. Бекенева
234 Государственная Третьяковская галерея

Г. С. Чурак
236 В. Г. Перов

Г. Г. Доленчук
238 И. Н. Крамской

Л. И. Козоровицкая
239 В. В. Верещагин

М. А. Немировская
240 И. Е. Репин

Н. П. Кончаловская
243 В. И. Суриков

Л. И. Иовлева
245 В. М. Васнецов

Р. И. Власова
247 Русское искусство конца XIX — начала XX в.
254 М. А. Врубель
256 В. А. Серов

В. И. Ракитин
258 Искусство народов нашей Родины XVIII — начала XX в.

Советское искусство

О. И. Сопоцинский
261 Из истории советского искусства

А. С. Федоров
264 Мавзолей В. И. Ленина

А. И. Михайлов
281 М. В. Нестеров

К. С. Кравченко
282 И. Э. Грабарь

Н. И. Воркунова
283 Н. А. Андреев

А. В. Парамонов
284 С. Т. Конёнков

Н. Н. Третьяков
285 К. Ф. Юон

Н. А. Езерская
286 Я. И. Николадзе

В. И. Ракитин
П. П. Кончаловский

А. В. Парамонов
287 Т. Э. Залькалн

Р. Г. Дрампян
288 М. С. Сарьян

М. П. Сокольникова
289 А. М. Герасимов

Ю. Я. Халаминский
290 М. Б. Греков

М. П. Сокольников
291 И. И. Бродский

Л. В. Владич
292 А. А. Шовкуненко

В. И. Ракитин
293 С. В. Герасимов
294 В. А. Фаворский

Н. И. Воркунова
295 И. Д. Шадр
296 В. И. Мухина

А. И. Михайлов
297 П. Д. Корин

В. И. Ракитин
298 А. А. Пластов

И. И. Купцов
299 Б. В. Иогансон
300 А. А. Дейнека

А. В. Парамонов
301 Н. В. Томский

В. И. Ракитин
302 Кукрыниксы

О. И. Сопоцинский
303 Урал Тансыкбаев

А. В. Парамонов
304 Е. В. Вучетич

А. К. Лебедев
306 Вл. А. Серов

В. Н. Иванов
307 Как хранят и изучают памятники изобразительного искусства и архитектуры

Искусство, которое мы называем изобразительным

К изобразительному искусству относятся живопись, графика, скульптура, декоративное и прикладное искусства. Называются эти искусства *изобразительными* потому, что художник выражает в них свои мысли и чувства через *изображение* человека, природы, предметов, узоров — через изображение видимого мира, и воспринимается оно *зрителем* при помощи *зрения*.

До недавнего времени живопись, графика, скульптура и архитектура нередко именовались *пластическими искусствами* потому, что общей основой их является *пластичность*, или *пластика*, т. е. художественная выразительность объемной формы (от греческого «пластике» — «ваяние», «скульптура»; слово «пластика» имеет сейчас и ряд других значений: это и скульптура, и ваяние, и техника скульптуры из мягких материалов, и лепка).

Действительно, форма, заключенная в рисунке,— главный элемент всех изобразительных искусств, а всего этих главных элементов три: *форма, цвет* и *пространство*.

На протяжении всей истории мирового искусства существовали и существуют различные виды изобразительного искусства. Их основные особенности всегда зависели и зависят сейчас от того, как они относятся к форме, цвету и пространству, т. е. к изображению трехмерного пространства и двухмерной — длина и ширина — плоскости произведения, где глубина передается условно теми или другими специальными приемами. Правда, в скульптуре (см. ст. «Скульптура») пространство имеет и буквальное значение, ибо скульптор обязательно должен согласовать свое произведение с особенностями площади или иного места, где оно будет стоять. И при этом он должен учитывать расстояние, с которого будет смотреть на произведение зритель. Если, например, произведение должно находиться на большом или, наоборот, на очень близком расстоянии от глаз зрителя, то зачастую приходится прибегать к совершенно особым приемам и технике исполнения, вплоть до сознательного изменения пропорций, если скульптура поднята на большую высоту.

В прикладном искусстве возникает особая задача — художественная организация пространства помещения, для которого художник создает мебель, обои и т. п. Свои требования к пониманию пространства предъявляет театр, для которого художник создает декорации.

В отличие от литературы, театра, кино, музыки, способных передавать движение и развитие действия во времени, изобразительное искусство всегда воплощает вещи в единственный момент их существования. И только через этот один-единственный миг художник должен дать почувствовать зрителю, что предшествовало и что, возможно, последует за изображенным мгновением.

Правда, в изобразительном искусстве существуют приемы передачи времени и развития действия в виде *серии* картин, подобных диафильмам. Так, еще в XII в. в иконописи широко применялся прием изображения жизни святого картинками — *клеймами*, окружающими большую центральную фигуру — «портрет героя» (см. с. 199).

Не раз художники помещали на одной картине портрет человека, увиденного с разных точек зрения. В XVII и XIX вв. не раз создавались серии гравюр, в которых развивалась одна тема, и т. д.

Изобразительное искусство, как и иные виды искусства, говорит нам о способности и потребности человека передавать в художественной, поэтической форме свое восприятие мира, свое понимание его. Возникло изобразительное искусство в глубочайшей древности. Сохранились памятники художественного творчества первобытного человека. Таковы рисунки, нанесенные цветной глиной и углем либо вырезанные на стенах пещер, где обитал первобытный человек (см. ст. «Первобытное искусство»).

Людьми создано множество великих художественных произведений, вошедших в духовную сокровищницу человечества, в его культуру. В этих произведениях наиболее сильно и ярко выражено мировоззрение той или иной эпохи, понимание людьми красоты.

Обо всем лучшем, что создало человечество в изобразительном искусстве, вам расскажут статьи книги, которую вы держите сейчас в руках.

Изобразительное искусство и его виды. Архитектура

Живопись

Живопись — один из видов изобразительного искусства, воспроизведение красками на холсте, дереве, плоскости стены и т. п. предметов и явлений реальной действительности. Как и другие виды искусства, живопись — форма отражения реального мира, средство познания жизни и общественного воспитания.

В основе живописного образа, так же как в основе образов, создаваемых другими изобразительными искусствами, лежит *изображение*. Живопись создает свои образы на плоскости (поверхности), это отличает ее от скульптуры. В живописи образы обычно цветные, их создают, нанося на плоскость слой красок. Это отличает живопись от графики. *Краска, цвет в неразрывном единстве со светотенью и линия — главные художественные средства живописи.*

Нанося на плоскость картины слой красок, художник решает две задачи. Во-первых, он стремится передать окружающий предметный мир во всем богатстве его цветового наряда. Во-вторых, он стремится выразить таким путем свое мировосприятие, свои чувства и мысли, свое мировоззрение. Обе задачи тесно связаны между собой. Нельзя просто скопировать на картине цвета природы. И яркость цветов, и их взаимодействие в природе иные, чем на картине. Чтобы создать образ цветового наряда природы, надо не скопировать, а *переложить* цветовое богатство природы на цветовой язык картины. Копировать цвета — ошибка. Художник ищет нужную систему отношений между красками на холсте, усиливая яркость красок цветовыми контрастами.

Положите на белый холст первый мазок краски. Он покажется вам достаточно сильным и верным по цвету, т. е. правильно скопированным. Но когда рядом лягут другие цветовые мазки, они изменят ваше восприятие первого мазка и вы, скорее всего, увидите, что он по отношению к целому не верен.

Хотя сейчас создается все больше и больше красок разных названий, их количество никогда не достигнет бесконечного разнообразия цветовых оттенков природы. Не помогут и бессистемные смеси красок в надежде найти похожий цвет. Опытный художник пользуется немногими красками, избегая сложных смесей и многократных перекрытий одних цветов другими, а достигает большого цветового богатства. Цвет краски у него обогащается в соседстве с другими красками.

Тициан пользовался всего пятью красками (не считая белил, которых он, впрочем, избегал), а создал много выразительных, радостных картин, приближающихся по цветовой силе и блеску к цветовой игре природы (см. ст. «Тициан Вечеллио»).

Принцип переложения цветов природы на краски картины во многом зависит от решения второй задачи живописи — создания на картине выразительного цвета, соответствующего мировосприятию художника и его отношению к данному сюжету. Еще Гёте говорил о силе эмоционального воздействия отдельных цветов и цветосочетаний.

Сияние желтых, глубина синих, живость зеленых, напор красных, сумеречность фиолетовых — вот средства эмоционального воздействия, которыми пользуется живопись.

У каждого художника свой определенный набор красок, своя система их сопоставлений и смесей, или, как принято говорить, своя *палитра*, и свой характерный цветовой строй картин, или *колорит*. Один — у Тициана, другой — у Рембрандта. Один — у Сурикова, другой — у Врубеля.

Живопись работает цветом. Цвет — основное выразительное средство живописи. Цветом передает художник свои чувства и мысли, цветом создает он образы на плоскости, формы и объемы реальных предметов.

При этом можно заметить, что разные части предмета обращены к разным предметам, их окружающим, а от этого зависит их освещение и, в конечном счете, цвет. Освещенная часть предмета, обращенная к небу, — одного цвета, а часть предмета, обращенная к земле,— другого. И повсюду на этом предмете цветные *рефлексы*, т. е. отсветы отраженного от цветных предметов света, которые часто выгодно усилить.

Так создаются характерные для живописи лепка цветом и игра цветовых контрастов. У живописи благодаря цвету больше возможностей передавать форму предмета и материала, из которого он сделан, чем у графики.

В передаче пространства у живописи также больше возможностей, чем у графики. Теперь доказано, что пятна цвета, положенные на плоскость, сами по себе создают ощущение пространства: одни выступают, другие уходят в глубину.

Кроме того, цвет предмета изменяется в пространстве. Эти изменения говорят об удаленности предмета и характере световоздушной среды. Дали голубеют и светлеют. Глубина комнаты не только темнее, чем ее близкие к окну части, но и другого цвета. В зелени леса создается своя пространственная цветовая среда. Линейная перспектива графики дополняется в живописи цветовой перспективой.

Графика может использовать *тон*, т. е. светлоту предмета и среды, освещенность, глубину тени. Живопись добавляет сюда *цвет света* и *цвет тени*, общий *цвет среды*. Она располагает средствами для передачи всех особенностей состояния природной среды и интерьера.

В истории живописи выработались две основные системы цветового строя картины. В одной предмет изображается цельным однородным пятном характерного для него или традиционного в данной живописной школе цвета. Иногда допускаются небольшие затемнения и высветления общего цвета предмета. Игра света и тени, отсветы отраженных лучей и другие влияния цветовой и пространственной среды отсутствуют. Так писали древнерусские живописцы, так писали итальянские мастера на пороге Ренессанса, так писали Хольбейн и Дюрер. Так написаны картины советского художника Петрова-Водкина «Купание красного коня» и «Тревога». Так писал французский художник Матисс. Принято говорить об этой системе цветового строя картины как о *живописи локальным цветом*. Такая живопись тяготеет к плоскости (см. ил. на с. 181).

В картинах живописцев, придерживающихся другой системы живописи, цвет предмета сложный. Он имеет десятки оттенков, зависящих от цветовых влияний среды, т. е. от тех цветных предметов, которые находятся рядом, от отблесков отраженного света, цвета освещения, цветовой перспективы. Предмет изображается сложной системой пятен, иногда слитых друг с другом, иногда отдельных. Пространство наполняется игрой цвета. *Живопись сложным цветом* преодолевает плоскость, создает на ней глубину. Так писали Тициан и Веласкес, Рембрандт и Делакруа, русские художники Александр Иванов, Суриков и Валентин Серов, Кончаловский и Пластов.

Конечно, существует множество переходных форм между двумя названными системами.

Стремление к передаче света и состояния среды вызвало к жизни еще одно направление в живописи — *живопись крайне сложным цветом*, которое было названо *импрессионизмом*. В картинах импрессионистов предметы теряют свою устойчивость, живут в мерцании светового потока. Однако импрессионизму нельзя отказать в красоте цвета и радостном мироощущении. Так писали французы Клод Моне и Огюст Ренуар, советский художник Игорь Грабарь (см. ил. на с. 173 и 282).

Выразительность и другие качества цвета на картине зависят от того, как и на какую поверхность нанесен красочный слой. Чтобы холст лучше удерживал краску, его сначала пропитывают слоем клея, а затем *грунтуют* — наносят плотный и тонкий слой специальной смеси.

Способ наложения краски, свойства красящего вещества образуют особые своеобразные свойства

поверхности. Эти осязаемые особенности поверхности, на которую ложатся краски, называют *фактурой*.

Фактура, так же как и почерк человека, часто позволяет установить авторство. Движения руки художника порой живо ощущаются в произведении.

Манера наложения красок позволяет понять чувства художника: главное в его замысле обычно акцентировано особенно сильными ударами кисти.

Материалы, которыми пользуется художник, также не безразличны для построения образа. По разновидностям красочных материалов обозначают основные разновидности *техники живописи:* темперу, фреску, масляную живопись, пастель, мозаику...

До XV в. в Европе господствовала темперная живопись и фреска.

Темпера — это краска, стертая на яичном желтке или на других клеящих веществах. Разводится она водой, после высыхания не смывается. Живопись этой краской также называется *темперой*. Темпера была известна уже в Древнем Египте. В средние века она стала основной техникой живописи. Русские иконописцы писали темперой на *досках*, по *левкасу*, — *грунту*, состоящему из слоя мела, смешанного с рыбьим клеем.

Чистые, несмешанные цвета и до сих пор ясно и сильно звучат на древних иконах, выполненных яичной темперой по белому левкасу. Позже темперой стали писать на *холсте* по методу масляной живописи и часто в виде *подмалевка*, т. е. подготовительной работы для нее.

Фреска — это живопись водяными красками по сырой штукатурке. Она обычно украшает стены и потолки зданий. Создание фрески — работа исключительно трудоемкая. Рисовать нужно быстро, пока не высохла штукатурка. От художника требуется огромное мастерство, ведь в написанном ничего нельзя изменить, исправить: штукатурка быстро впитывает краску, а многослойности фреска не допускает. После высыхания фреска сильно светлеет. Ее звонкое, светлое звучание расширяет интерьер.

Живопись *масляными красками*, или *масляная живопись*, была известна уже в X в. Но широкое распространение она получила только с конца XIV — начала XV в. после того, как ее усовершенствовал великий нидерландский живописец Ян ван Эйк (см. ст. «Искусство нидерландского Возрождения»). Растертая на растительных маслах краска после высыхания сохраняет некоторую толщину и относительную прозрачность. Можно накладывать красочные слои друг на друга и играть на толщине красочного слоя: от тонкого слоя, через который просвечивает грунт, до комков плотной краски. Если фреска и акварель светлеют при высыхании, то многослойная масляная живопись часто темнеет и теряет звонкость цвета (жухнет). Особенно сильно потемнела масляная живопись, созданная после того, как вошли в моду темные грунты. Зато на холстах живописцев, которые пользовались белыми грунтами, до сих пор видно богатство красочных слоев. Такова живопись Тициана, Веласкеса, Рубенса и многих русских художников XIX и XX вв.

В эскизах Рубенса можно проследить законы типичной для его времени трехслойной масляной живописи: одноцветный *подмалевок* с белильными цветами, *корпусное* (плотное) наложение сильных цветов и *лессировка* — очень тонкий слой жидких прозрачных красок.

Звучание масляной живописи можно назвать симфоническим. Просвечивающие через верхние слои нижние слои краски и широкие, иногда отчетливо видные мазки сливаются в аккорды. Вблизи мы видим на многих картинах хаос красок — то плотных и тяжелых, то легких и прозрачных, а то как будто даже грязных. Но отойдите на нужное расстояние, и вы увидите, как из хаоса рождается гармония: предметы, пространство.

Гладкую фактуру не следует путать с законченностью. «Боярыня Морозова» Сурикова — великолепная законченная картина, хотя широкая свободная кладка краски, выражающая замысел художника, лишена скрупулезной детализации.

Акварель — это живопись водяными красками, растертыми на легко растворяемых водой прозрачных клеях. Она легко смывается. Нанесенная на белую бумагу, акварель светлеет; нанесенная на цветную бумагу — приобретает общий тон бумаги. Слой акварели тонок. Наложение слоев здесь не играет той роли, какую оно играет в масляной живописи. Зато большую роль в акварельной живописи играет умелое пользование водой. Существует живопись по сухой чистой бумаге, живопись по мокрой бумаге, при которой используют затеки.

Акварель часто относят к технике графики (см. ст. «Графика»).

Широко распространена, особенно в наше время, еще одна техническая разновидность живописи — *мозаика*. В мозаике изображение составляют из хорошо пригнанных друг к другу и укрепленных на цементе или специальной мастике кусочков природного цветного камня или кусочков цветного непрозрачного стекла — *смальты*.

Из других менее распространенных техник живописи следует назвать *пастель* — живопись специальными цветными мелками. Произведения, выполненные пастелью, так же как и акварели, могут быть

Тициан. Портрет молодой женщины. 1530-е годы. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

В. Хеда. Завтрак с омаром. 1648. Дерево, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

отнесены и к живописи и к графике в зависимости от подхода художника и поставленных им задач.

Каждая техника живописи имеет свои преимущества. Глубина масляной живописи, ясная цветность темперы, прозрачность красочного слоя акварели, значительность мозаики, бархатистость пастели — все эти качества важны для живописного образа.

По назначению живопись делится: на монументальную, станко́вую, декоративную, декорационную, или театральную, миниатюру.

Живопись, существующая независимо от других искусств и имеющая самостоятельное значение, называется *станко́вой*. Это картина, завершенная в границах, подчеркнутых рамой и отделенная ею от стены. Такая картина образует свой независимый от архитектурного окружения мир и может быть перенесена в другое помещение. Станко́вая живопись выполняется масляными красками, акварелью, пастелью.

Монументальная живопись — это живопись, связанная с архитектурой. Она заполняет стены, своды и потолки общественных зданий, украшая и обогащая архитектурные произведения. Такая живопись должна быть долговечной, чтобы вместе со зданиями существовать века. В прошлом в основном расписывали царские дворцы, дома знати, храмы; сейчас — Дворцы культуры, Дворцы пионеров, вокзалы, стадионы, санатории.

Монументальную живопись видят многие, она рассчитана на широкие массы, поэтому очень важно, чтобы она выражала передовые идеи своего времени, воспитывала у зрителей художественный вкус.

Основные техники монументальной живописи — *фреска, мозаика* и *витраж* (изображение, выложенное из небольших кусочков прозрачного цветного стекла, соединенных по рисунку пайкой из свинца; витражи вставляются в проемы окон).

Театральная живопись создается для оформления спектакля. У нее свои законы. Это по преимуществу темперная живопись, рассчитанная часто на цветное освещение.

Декоративная живопись украшает различные предметы и архитектурные произведения (см. ст. «Декоративное искусство»). В архитектуре часто соседствуют монументальная сюжетная и декоративная живопись.

Первоначально *миниатюрой* называли живописное украшение в рукописных книгах. Далее название «миниатюра» перешло и на живопись малых размеров, преимущественно портретную. Такая живопись была особенно распространена в XVIII в. В России мастерами портретной миниатюры были В. Л. Боровиковский, Г. И. Скородумов. Тончайшим мастерством отличается советская миниатюра народных художественных промыслов в Палехе, Мстёре и в других местах.

По содержанию живопись делится на *жанры*. Важнейшие из них — бытовой, исторический, портрет, пейзаж, натюрморт.

На протяжении столетий живопись в своем развитии претерпевала множество изменений.

Еще древние египтяне изображали на стенах храмов и дворцов различные бытовые сценки, животных, растения. Это были первые шаги *бытового жанра*.

В эпоху античности существовала *вазовая живопись*, сюжетами которой были сцены из различных мифов. Именно тогда родился *мифологический жанр*. Кроме того, в античной живописи нередко изображались сцены, связанные с повседневной жизнью, и архитектурные сооружения.

В I в. до н. э. — IV в. н. э. на территории Египта на лица умерших стали класть не маски, как раньше, а портреты, написанные на досках или холстах красками, растертыми на воске (такая техника живописи называется *энкаустикой*). Так в живописи возник *портретный жанр*. (Позднее эти портреты стали называть *фаюмскими* — от Фаюмского оазиса в Египте, где они впервые были найдены.)

В длительный период средневековья в европейской живописи начинает складываться *религиозно-мифологический жанр*, создаются произведения религиозного содержания. Существовала в это время и светская живопись, она была призвана украшать дворцы знати. По преимуществу это были портреты. Иногда светская живопись проникала и в храмы — на алтарных картинах на библейские сюжеты рядом со святыми стали изображать и реальных людей.

В эпоху Возрождения к уже существующему *религиозно-мифологическому*, собственно *мифологическому* и *портретному жанрам* прибавляются *исторический жанр, пейзаж* и *натюрморт* (французское слово «натюрморт» в буквальном переводе означает «мертвая природа»). В произведениях жанра, именуемого натюрмортом, изображают различные неодушевленные предметы: домашнюю утварь, плоды, цветы, битую дичь. Родиной натюрморта считают Голландию (см. ст. «Голландское искусство»).

Существует также *батальный жанр*. Произведения батального жанра изображают события войны.

В советском искусстве получили развитие все классические жанры живописи (за исключением религиозно-мифологического), возникли также и новые, в частности *историко-революционный жанр*.

Графика

Что такое графика? Это *рисунок,* выполненный художником на бумаге или картоне с помощью пера, угля, карандаша, кисти, а также рисунок, воспроизведенный с помощью специальных приспособлений и машин, печатающих его в большом количестве экземпляров.

Станко́вые рисунки и гравюры, имеющие самостоятельное значение, книжные иллюстрации и спичечные этикетки, плакаты и почтовые марки, газетные карикатуры, товарные упаковки, шрифты для книг и афиш — всё это произведения графики, без которых трудно представить себе нашу жизнь.

Слово «графика» происходит от греческого слова «графо» — «пишу, черчу, рисую», и поэтому графику первоначально рассматривали как рисунок, выполненный одной линией с помощью одной краски.

Постепенно к графике отнесли и многоцветные произведения, но обязательно созданные на бумаге, — *литографии, цветные гравюры,* рисунки цветными карандашами и цветными мелками (так называемая *пастель*) и, наконец, *акварель* — живопись водяными красками, в которой цвет играет главную роль (см. ст. «Живопись»).

Итак, по технике графику разделяют на рисунок и печатную графику. Наиболее древний вид графического искусства — рисунок. Его истоки можно видеть в первобытных наскальных изображениях и в античной вазописи, где основу изображения составляет линия и силуэт (см. ст. «Искусство Древней Греции»).

Черно-белый рисунок, выполненный в одном экземпляре, в европейском искусстве стал приобретать самостоятельное художественное значение только в XVIII в. До этого его рассматривали лишь как подсобный материал для создания картин, фресок, гобеленов, мозаик, гравюр. Теперь же рисунки выдающихся мастеров живописи и графики — будь то быстрые наброски, или длительные, детально проработанные рисунки, или первые эскизы будущих фресок и картин — так же высоко ценятся и бережно хранятся, как и произведения живописи и скульптуры. Так, например, в ленинградском Эрмитаже можно увидеть великолепные рисунки итальянских, французских, немецких художников прошлых времен, а в Третьяковской галерее в Москве — создания русских и советских художников. Такие рисунки являются произведениями *станко́вой графики.*

Печатная графика, или *гравюра,* более сложный вид графики по сравнению с рисунком или акварелью. Он позволяет воспроизводить, печатать рисунок в нескольких экземплярах. Художник-*гравер* наносит рельефный рисунок *ножом, штихелем* (резцом) или *иглой* на деревянную или металлическую доску, на камень или линолеум и затем получает с них на бумаге печатный оттиск (зеркальное изображение этого рисунка). Сами оттиски также называют *гравюрами* или *эстампами.*

Гравюра на дереве — *ксилография* (от греческого слова «ксило» — «дерево») — самый старинный способ гравирования. В Западной Европе ксилография зародилась в XV в., а в России она стала распространяться в XVI в. в связи с развитием книгопечатания.

Техника ее изготовления не очень сложна: на деревянную доску продольного распила, тщательно просушенную и хорошо отшлифованную, наносят рисунок карандашом. Затем каждую линию и каждое пятно обрезают с двух сторон острыми ножами, выдалбливая стамесками и удаляя все те места, которые на оттиске должны оставаться белыми. Таким образом *выпуклыми* остаются на доске линии самого рисунка, те штрихи и пятна, которые на оттиске должны быть черными. Такую гравюру называли и называют *высокой гравюрой* (или выпуклой). Окончив гравирование, на доску тампоном или валиком наносят краску и, прикрыв бумагой, придавливают прессом. На бумаге получается оттиск. С одной деревянной доски можно получить много оттисков.

История оставила нам прекрасные образцы такого вида гравюры. Великолепным гравером по дереву был, например, немецкий художник Альбрехт Дюрер (см. ст. «Искусство Германии XV—XVI вв.»).

В настоящее время для гравюры употребляется линолеум, с помощью которого можно делать гравюры очень большого размера, построенные на контрастах черного и белого, и очень обобщенных форм.

В XVIII в. английский гравер Томас Бьюик вместо досок продольного распила, которые употреблялись до тех пор, стал применять доски поперечного распила и заменил ножи специальными резцами — *штихелями,* т. е. теми инструментами, которые употреблялись для гравюры на металле. Такая *торцовая гравюра* особенно расцвела в советской графике. Лучший ее представитель — Владимир Андреевич Фаворский (см. ст. «В. А. Фаворский»).

Но есть и другой вид гравюры — это *глубокая гравюра* (или углубленная). Рисунок в ней процарапывается или вырезается глубокими линиями на медной доске с помощью штихелей. Затем на нее наносится краска с таким расчетом, чтобы она покрыла всю доску и плотно забилась в углубленные штрихи рисунка. Затем доска насухо протирается, и краска остается лишь в углублениях. Прижимая под сильным давлением к доске влажную бумагу, втягивающую краску, получают оттиск.

Рафаэль. Рисунок для картона к фреске «Благовещение». 1515—1519.

А. Дюрер. Крестьяне на рынке. 1519. Гравюра на меди.

А. П. Остроумова-Лебедева. Павловск. Вид от Константиновского дворца. 1930. Акварель. Государственный Русский музей. Ленинград.

Рембрандт. Морильщик крыс. 1632. Офорт.

Внизу: В. Н. Дени. На могиле контрреволюции. 1920. Плакат.

О. Домье. Этого можно отпустить на свободу — он больше не опасен. 1834. Литография.

В. А. Фаворский. Титул книги «Роберт Бернс в переводах С. Маршака». 1950. Гравюра на дереве.

Прекрасные образцы такой гравюры — работы того же Альбрехта Дюрера, и особенно непревзойденная по мастерству исполнения «Меланхолия».

Но глубокая гравюра может быть изготовлена и иным способом. Металлическую доску покрывают слоем непроницаемого для кислоты лака. По этому лаку иглой процарапывают нужный рисунок, а затем доску погружают в смесь азотной и соляной кислот. Доска протравливается только там, где лак процарапан. После травления лак смывается и с доски делают оттиск так же, как с досок, на которых рисунок вырезали штихелями. Называется такая гравюра *офорт*.

Офорт несколько моложе гравюры на дереве, но и ему уже 400 лет. Замечательными офортистами были голландский художник Рембрандт ван Рейн и испанский художник Франсиско Гойя (см. статьи «Голландское искусство» и «Искусство стран Западной Европы конца XVIII — первой трети XIX в.»).

Не так давно, в самом конце XVIII в., появился новый вид гравюры — *литография*. Это название происходит от греческого слова «литос» — «камень». На специально отшлифованном камне известковой породы (а теперь и на цинковых и алюминиевых пластинах) художник рисует жирным карандашом или жирной тушью. Затем камень протравливают раствором азотной кислоты. Места, покрытые карандашом или тушью, содержащими жир, не воспринимают кислоты. Она воздействует только на непокрытую карандашом поверхность, которая в свою очередь перестает воспринимать жир после травления. Поэтому при печатании жирная литографская краска пристает только к тем местам, на которые ранее был нанесен рисунок, и, таким образом, переносит его на оттиск. Никаких углублений или выпуклостей на поверхности камня не получается. Поэтому литографию называют *плоской гравюрой*.

Среди русских художников XIX в. выдающимися мастерами литографии были карикатурист А. Лебедев и талантливые рисовальщики В. Тимм и А. Орловский, оставившие нам прекрасные литографии с изображением кавалеристов, казаков на лошадях и ямщицких троек.

Величайшим мастером литографии на Западе был замечательный французский рисовальщик и живописец Домье (см. раздел «Зарубежное искусство XIX в.»), который много сотрудничал в сатирических журналах, высмеивая короля, буржуазию и чиновников. Чтобы его рисунки вовремя попадали в журнал или газету, ему нужно было спешить, и литография оказалась незаменимой для этой, всегда срочной работы.

Литография и сейчас, как и любой иной вид гравюры, наряду с рисунком, выполненным пером, кистью или карандашом, служит для создания *книжных иллюстраций*. Посмотрите иллюстрации советского художника Е. А. Кибрика к повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» — они выполнены в литографской технике.

Надо заметить, что в наше время художник в подавляющем большинстве случаев создает иллюстрации к произведениям литературы в виде рисунков, которые затем в современных типографиях с помощью специальных приборов и машин воспроизводят для печати в книгах, журналах и газетах.

«Иллюстрация» в переводе с латинского языка означает *«освещение»*. И всякое изображение, «освещающее», поясняющее текст, будет называться иллюстрацией.

Иллюстрация является основой книжной графики. Иллюстрация, помещенная в начале текста, в начале главы, называется *заставкой*, а в конце — *концовкой*. Иллюстрации, занимающие всю страницу, или, как говорят, всю полосу книги, называются *полосными*, половину страницы — *полуполосными*. Существуют и совсем маленькие иллюстрации, плотно окруженные текстом, — это *оборочные* иллюстрации.

Помещаются иллюстрации, так же как и различные орнаменты, и на *переплетах* (жестких крышках книги) или *обложках* (мягких бумажных крышках), с которых и начинается знакомство с книгой. Часто помещаются они и на том листе бумаги, который одной стороной наклеивается на внутреннюю сторону переплета и называется *форзац*. Часто иллюстрацию можно встретить и на титульном листе, или, сокращенно, *титуле*, который следует за форзацем и открывает книгу. На титуле обычно пишется фамилия автора, название книги, год и место издания.

И где бы ни помещались иллюстрации, они должны сделать книгу интереснее, доступнее и помочь читателю полнее и глубже понять ее содержание.

Прекрасные иллюстрации к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя сделал один из первых русских иллюстраторов — художник А. Агин, а на дереве награвировал их Е. Бернардский. Любителям книги хорошо известны иллюстрации графиков Б. Кустодиева, Е. Лансере, В. Фаворского, В. Лебедева, Д. Шмаринова, Н. Кузьмина, В. Горяева, В. Курдова, Д. Бисти, Кукрыниксов и многих других (см. статьи раздела «Советское искусство»).

Наряду с рисованными или гравированными иллюстрациями в книгах и особенно в журналах помещаются *фотоиллюстрации* — черно-белые и цвет-

ные. И в наше время такие фотоиллюстрации тоже относят к области книжной графики.

Но хорошо известно, что книга — рукописная или печатная — это текст, который передается буквами определенного рисунка, тем или иным *шрифтом.* И создание шрифтов для печатания книг, журналов, газет или афиш и любых этикеток — важная область графического искусства. Ведь от рисунка каждой отдельной буквы, от ее красоты и ясности зависит красота строки и всей страницы в целом. А чем красивее и гармоничнее все строки, тем легче и свободнее читается текст. Над созданием шрифтов работали многие художники, и среди них такие великие мастера, как Леонардо да Винчи и Альбрехт Дюрер. И в наши дни многие художники успешно работают в этой области.

Совершенно особый вид графики — *плакат* — возник сравнительно недавно, в конце прошлого столетия. В нашей стране существует три основных вида плаката: *политический* плакат, *театральный,* рассказывающий о новом спектакле или о новом кинофильме, и, наконец, *торговый,* рекламирующий новый товар или новый вид бытовых услуг.

Самый главный плакат — политический. Такой плакат агитирует, воодушевляет, призывает широкие массы к участию в выборах, к самоотверженному труду на благо Родины или мобилизует на борьбу со всем, что мешает построению коммунизма в нашей стране. Родился наш политический плакат в самые первые дни существования Советского государства. Наиболее сильными и выразительными были плакаты художника Дмитрия Моора «Ты записался добровольцем?» (см. ил. на с. 263) и «Помоги!». Плакат «Помоги!» призывал помочь голодающим крестьянам Поволжья во время сильной засухи 1921 г.

Яркими и простыми по форме были сатирические плакаты первых лет революции, печатавшиеся вручную с помощью вырезанных из картона трафаретов и выставлявшиеся в витринах. Назывались они «Окна РОСТА», и создавали их В. Маяковский и его друг художник М. Черемных.

Замечательными были и зовущие на борьбу с врагом плакаты, созданные советскими художниками Кукрыниксами («Беспощадно разгромим и уничтожим врага!»), В. Корецким («Воин Красной Армии, спаси!»), В. Ивановым («Пьем воду родного Днепра, будем пить из Прута, Немана и Буга!») и другими во время Великой Отечественной войны.

Плакат — самый массовый вид изобразительного искусства. И в какой бы манере он ни был исполнен, он должен быть хорошо виден на большом расстоянии и еще издалека останавливать внимание зрителя. В нем не нужны поэтому лишние подробности, идея, которую он выражает, должна быть ясной и точной, зритель, даже мельком взглянув на плакат, должен сразу понять, о чем идет речь.

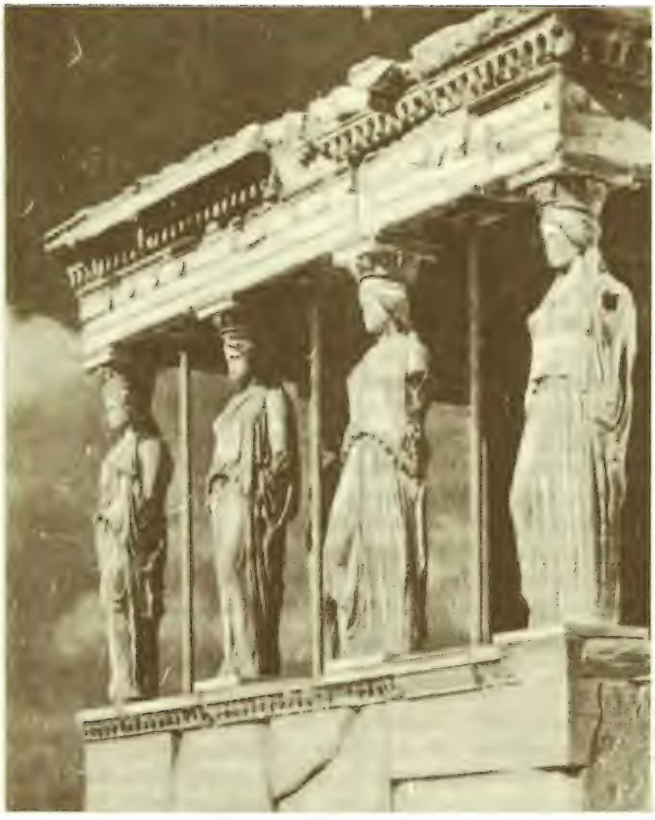
Важный раздел графики — так называемая *прикладная* или *промышленная графика.* К ней относятся фабричные марки, афиши, грамоты, пригласительные билеты, театральные программы, почтовые марки, этикетки, коробки для товаров и др. Этому разделу графики уделяется сейчас большое внимание. В этой области работают серьезные и талантливые художники-*дизайнеры* (см. ст. «Дизайн»). Ведь все, чем мы пользуемся в повседневной жизни, должно быть красивым и удобным, должно быть своеобразным произведением искусства

Скульптура

С произведениями скульптуры мы встречаемся почти ежедневно, они сопутствуют нам в нашей повседневной жизни — это памятники на площадях, мемориальные доски и рельефы на стенах домов, фонтаны и лепные вазы в парках и скверах.

Как вид изобразительного искусства скульптура характеризуется тем, что ее произведения имеют не иллюзорный, как произведения живописи или графики, а подлинный *трехмерный объем,* находящийся в *реальном пространстве.* Но в выборе сюжетов скульптура более ограничена, чем живопись и графика,— ведь ее средствами трудно показать пейзаж или обстановку в доме и т. д. В основном в скульптуре изображается человек, реже животные *(анималистический жанр).* Правда, в скульптуре можно показать часть пейзажа, но без такой четкой, как в живописи, передачи воздушной перспективы, без гармонии тональных и цветовых отношений.

Зато в изображении человека — главного героя искусства — возможности скульптуры огромны. В мировой и нашей отечественной скульптуре есть ярчайшие произведения, изображающие человека с его богатым и сложным внутренним миром, его переживаниями. Произведения скульптуры отображают герои-



Кариатиды храма Эрехтейон. 421—406 до н. э. *Внизу*: фрагмент горельефа фриза алтаря Зевса в Пергаме. II в. до н. э. Мрамор. Музей. Берлин.

Э. М. Фальконе (при участии М. А. Колло и Ф. Г. Гордеева). Памятник Петру I («Медный всадник»). 1768—1778. Открыт в 1782. Бронза. Ленинград. ▶

ческие, ратные и трудовые дела человека, его волю, энергию, беспредельные творческие возможности.

Наша социалистическая действительность, выявившая самые прекрасные человеческие качества, открыла и перед скульптурой не виданные ранее возможности. Советские скульпторы создали образ человека нового мира — борца революции, воина, труженика, героя, патриота и гражданина своей Родины, строителя коммунизма.

Живописец работает цветом, график — линиями и тоном, а художественное средство скульптора — *пластика, моделировка,* т. е. создание объемности фигуры или предмета, передача игры света и тени, выразительно подчеркивающих форму скульптурного произведения. Поэтому скульптор должен всегда учитывать освещение своего произведения, заботиться, чтобы освещение выгодно выявляло пластические качества скульптуры.

Скульптура делится на два основных вида — на *круглую скульптуру* и *рельеф.*

В *круглой скульптуре* изображенный предмет или фигура имеет такую же объемную форму, какой она бывает в самой действительности. Скульптор рабо-

Ф. И. Шубин. Портрет А. М. Голицына. 1775. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

тает в трех измерениях, с полным соблюдением реальных пропорций предмета. Такая скульптура рассчитана на круговое обозрение, т. е. ее можно рассматривать со всех сторон, и поэтому она должна быть выразительной с любой точки обзора. Очень большое значение для круглой скульптуры имеет *силуэт*, т. е. очертание предмета и восприятие всей его массы на каком-то реальном, естественном фоне. Силуэт круглой скульптуры многопланов, ибо с разных точек обозрения он меняет свои очертания. Особенно важен силуэт для больших скульптур, которые находятся в открытом пространстве и которые можно рассматривать издалека. Иногда бывает, что такая скульптура имеет ограниченный обзор, и тогда выделяется какая-нибудь одна ее сторона.

В *рельефе* изображение создается объемной формой, *частично выступающей над плоскостью*, и поэтому число точек обозрения рельефа ограничено. Собственно, он имеет одну главную точку обзора, расположенную на линии, перпендикулярной к плоскости. В рельефе можно изобразить большие группы людей и даже пейзаж.

Рельефы делятся на барельефы и горельефы. Наиболее плоское изображение, скульптурные формы которого едва выступают над плоскостью, называется *барельефом*. Скульптурное изображение, выступающее над плоскостью более половины своего объема, называется *горельефом* (фриз Большого алтаря Зевса в Пергаме). Иногда в горельефе скульптурные формы так сильно выступают над плоскостью, что приближаются к круглой скульптуре. Изредка применяют еще и *углубленный рельеф*. В нем изображение либо вырезается глубже плоскости, либо оставляется на ее уровне, а вырубаются только внешние его контуры (рельефы Дж. Манцу для «Врат смерти» собора св. Петра в Риме; см. ил. на с. 183).

Делая изображения в рельефах разными по высоте, скульптор может создавать впечатление определенной глубины и пространственности композиции.

Так как рельефы всегда связаны с плоскостью, их широко используют для художественного оформления стен зданий и для постаментов памятников.

По назначению скульптура подразделяется на *монументальную, станко́вую* и *декоративную*. Это деление обусловлено содержанием скульптуры, особенностями выражения этого содержания, размерами произведения, его назначением.

Монументальная скульптура (памятники, статуи, рельефы) выражает большие общественные, гражданственные идеи, запечатлевает исторические события и образы исторических деятелей, передает героический пафос. Традиционный тип памятника — это одна фигура или групповая композиция, установленные на постаменте.

Новый этап в развитии монументальной скульптуры открыла эпоха Великого Октября. В начале

1918 г. В. И. Ленин выдвинул грандиозный *план монументальной пропаганды.* Перед монументальной скульптурой были поставлены очень важные и ответственные задачи пропаганды великих идей коммунизма. В плане монументальной пропаганды были сформулированы основные принципы советского искусства, сыгравшие важную роль в становлении творческого метода — *социалистического реализма* (см. с. 262).

В советском искусстве в послевоенный период получил развитие новый тип памятника — *скульптурно-архитектурный ансамбль* с развернутой в пространстве композицией. Такие архитектурно-скульптурные ансамбли включают несколько монументов, развивающих одну художественную идею, и обычно посвящены историческим событиям. Так, мемориальные ансамбли в Волгограде, Ленинграде, Хатыни, Саласпилсе, Бресте призваны увековечить бессмертный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне.

Произведения монументальной скульптуры тесно связаны с архитектурой или природой. Они рассчитаны на очень долгую жизнь, и поэтому их делают из прочных, стойких материалов: камня, бетона, металла. Так как обычно произведения монументальной скульптуры рассматривают с разных расстояний, то силуэты их должны быть обобщенных форм, ясными, четкими и выразительными.

Монументальная скульптура может выступать в синтезе с архитектурой. Это имеет большое значение для создания художественного облика города. В основе такого синтеза должно лежать единство скульптурного и архитектурного образов, родство их содержания. Классический пример идейной и художественной взаимосвязи скульптуры и архитектуры — здание Адмиралтейства в Ленинграде (см. ст. «Русское искусство первой половины XIX в.»).

Станко́вая скульптура не связана с архитектурой или природой, она существует самостоятельно. Произведения станковой скульптуры невелики по размеру. Они экспонируются на выставках, в музеях, их перемещают с места на место, устанавливают внутри зданий и на воздухе. В станковых портретах, статуях, композициях может быть дана более тонкая психологическая характеристика образа, более тщательно передана форма изображаемого предмета, ведь станковая скульптура рассчитана на самое близкое обозрение.

Основной жанр станковой скульптуры — *портрет.* Особенно широко этот жанр применяется в круглой скульптуре, так как она обладает наиболее богатыми возможностями изображения человека. Круглая скульптура может изображать одного человека *(статуя)* или нескольких людей *(группа),* может изображать фигуру человека целиком или фрагментами *(торс, бюст, голова).*

Декоративная скульптура является частью архитектурного ансамбля и предназначается для художественного оформления зданий, парков, стадионов, городских улиц, площадей. Это статуи и рельефы, тесно связанные с архитектурой, но не лишенные и *самостоятельного* значения; статуи, являющиеся *вспомогательными* архитектурными элементами: *кариатиды* (статуи девушек, поддерживающих крыши портиков греческих храмов), *атланты* (в древнегреческой мифологии великаны, поддерживающие небесный свод), *статуи-фонтаны* и т. д. К декоративной скульптуре относится так называемая скульптура *малых форм* (статуэтки, медали и т. д.).

Композиция в скульптуре может быть или *статичной* (памятник К. А. Тимирязеву скульптора С. Д. Меркурова), или *динамичной* («Марсельеза» Ф. Рюда, «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной). Динамичными могут быть не только композиции, но и лицо и фигура героя, тогда они выражают большое внутреннее напряжение образа («Давид» Микеланджело).

Немалую роль в создании выразительности скульптурного образа играет *цвет.* Скульптор может создавать цветные произведения, учитывая *естественный цвет материала* (например, цветная майолика скульптора XV в. Луки делла Роббиа, выполненная в центре купола в капелле Пацци). Известны случаи создания цветных скульптур, выполненных путем *сочетания различных материалов* (статуя Афины скульптора Фидия). Однако, в отличие от живописи, цвет в скульптуре не основное художественное средство, он лишь помогает скульптору придать более живой характер объемному изображению.

В работе скульпторов большое значение имеют материал и техника исполнения. Один из методов создания скульптур — *лепка,* т. е. создание формы из мягкого материала (глины, пластилина) путем постепенного его *добавления.* Другой метод — *ваяние,* напротив, предусматривает создание нужной скульптору формы путем *отделения, отсекания* лишних масс от каменной глыбы или дерева. Лепка из мягкого материала обычно применяется при работе с натуры, выполнении эскизов, моделей, проектов. А затем скульптуру, сделанную из мягкого материала, переводят в гипсовую.

Для создания скульптур из металла — бронзы, чугуна, алюминия — применяется метод *отливки.* В современной скульптуре широко используются и новые материалы: бетон, сталь, сплавы. Разнооб-

разные по твердости и окраске породы камня — мрамор, гранит, базальт, порфир — обрабатываются в соответствии с их свойствами. Например, в мраморе возможна более детальная проработка формы, в граните приходится допускать обобщения. Скульпторы, работающие в дереве, широко используют его богатые природные возможности, теплоту его тона, его золотисто-желтый цвет.

В выборе материала скульптор всегда руководствуется идейно-художественным замыслом.

Искусство предметного мира

Нас окружают вещи. Они — наши защитники, помощники. И нам сейчас трудно себе представить, как на заре истории жил на Земле человек без вещей.

Как только человек научился делать вещи, он начал их украшать. Так родился орнамент — на посуде, на одежде... А потом человек подметил, что предметы хороших форм обычно и в деле удобнее и практичнее, и стал делать вещи более красивыми и такой формы, которая бы наилучшим образом соответствовала назначению предмета.

...Перенесемся мысленно в развитое античное общество. Знаменитый греческий мудрец Сократ ходит со своими учениками по улицам Афин, по мастерским ремесленников, по рынку, беседуя с ними и поучая молодежь. Заходят они в мастерскую оружейника Пистия, особенно удачливого ремесленника, и спрашивают его:

— Как получается, что ты продаешь больше панцирей, чем другие мастера, хотя делаешь их не более прочными и не более роскошными?

— Потому что я делаю их более «пропорциональными».

— Но ведь бывают непропорциональные фигуры. Как же ты можешь делать «пропорциональные» панцири для «непропорциональных» фигур?

— А я их подгоняю. Панцирь по мерке и есть панцирь «пропорциональный». Панцирь, сделанный по мерке, меньше давит своей тяжестью, так как его вес равномерно распределяется по всему телу: по плечам, спине, животу, суставам.

И Сократ делает вывод: значит, более удобные вещи и есть более «пропорциональные». *Главное в вещи — ее удобство.* Продолжая эти рассуждения, мудрец говорит, что критерий прекрасного — *полезность.* А один из его учеников возражает:

— Тогда и навозная корзина — прекрасный предмет?

— Да, клянусь Зевсом, — отвечает Сократ — и золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй — дурно.

Из этого разговора следует, что уже в древности человек не только на практике, но и в своем сознании как бы утверждал в каждом предмете два начала — *пользы (удобства)* и *красоты.*

Категория красоты в вещах тоже двойственна. Во-первых, она проявляется в чисто *внешнем украшении вещи:* в ее орнаменте, узоре, цвете, фактуре поверхности. А во-вторых, и это часто бывает главным, красота заключена *в самой форме вещи,* в ее пропорциях, в соразмерности деталей, в изяществе конструкции. Такая красота *функциональна,* т. е. полезна, потому что вещи, обладающие ею, удобны. Это вещи соразмерные, пропорциональные и хорошей конструкции.

Эстетика, т. е. наука, изучающая прекрасное в искусстве и действительности, признает и еще одну двойственность красоты. Скажем, роза или Парфенон, картина Рафаэля или скульптура Мухиной волновали и продолжают волновать своей красотой людей разных возрастов и наций, разного социального положения, живущих в различных странах. Но молодой человек, появившийся на улице в сюртуке фасона 1812 г., и девушка в платье с кринолином не покажутся нам сегодня красивыми.

Таким образом, получается, что красота, с одной стороны, *вечна,* а с другой — *преходяща.* Эта последняя особенность красоты имеет самое прямое отношение к миру вещей, служащих человеку в повседневной жизни. Ибо большей частью мы оцениваем эти вещи не с позиции «вечной» красоты, а с точки зрения требований сегодняшнего дня, соответствия моде, выражения современных художественных вкусов. А вкусы в свою очередь зависят от национальных особенностей и социальных представлений.

По соотношению в предметах качеств красоты и пользы все окружающие нас вещи можно разделить на несколько больших групп. Это, во-первых, вещи, прошедшие *дизайнерскую,* т. е. художественно-конструкторскую, проработку: радиоприемники, автомобили, станки, утюги, пластмассовая посуда для массового пользования и т. д. Во-вторых, предметы,

Евфроний (?). Пелика (ваза) с ласточкой. Греция. Конец VI — начало V в. до н. э. Глина, лак, краснофигурная роспись. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Неизвестный мастер. Донце прялки. Городец. Середина XIX в. Дерево, скобчатая резьба с инкрустацией.

Неизвестный мастер школы старца Ипполита. Поливной изразец. Москва (?). 1670 или 1680-е годы. Глина, эмаль, глазурь. Государственный Исторический музей. Москва.

которые мы относим к *прикладному* искусству: столовые и чайные сервизы, вазы для цветов и фруктов, мебель и т. д. В-третьих, *декоративные* предметы: чеканка, фарфоровые статуэтки, декоративные вазы, ковры и т. д. И наконец, изделия *народного* искусства: резные изделия из кости и дерева, палехские коробки, традиционные народные игрушки. Кроме того, еще существуют полезные вещи, которые пока стоят за гранью красоты: некоторые станки и т. д.

Однако сегодня стоит задача сделать все предметы, окружающие человека, красивыми. Создание таких вещей и есть искусство, *искусство предметного мира*. В зависимости от соотношения красоты и пользы в произведениях этого искусства мы делим его на четыре основных вида: *народное искусство, дизайн, прикладное искусство* и *декоративное*.

Познакомимся с каждым из них в отдельности.

Народное искусство

Начнем мы именно с народного искусства, потому что в нем как бы отразились все этапы истории искусства предметного мира. Это сложное и многослойное искусство. И если сегодня его образцы во многих странах изготовляются на фабриках и комбинатах местной промышленности как сувениры, то когда-то это были самые необходимые и нужные в быту вещи — кринки, рубахи, скамьи, инструменты. Люди старались их делать наиболее удобными по понятиям своего времени и в них выражали свои художественные вкусы и стремление к красоте. Какой, например, удобной формы горшок для приготовления еды в печи. Донышко небольшое, но устойчивое. Выпуклые бока словно повторяют форму языков пламени. Огонь охватывает горшок со всех сторон, и пища проваривается в нем наилучшим образом. В то же время горшок приспособлен и для того, чтобы его вынимать из печи ухватом. Превосходным образцом такого же древнего народного *дизайна* являются и греческие керамические вазы. Они были нескольких типов, причем каждый имел свои функции, свое назначение: амфора служила для хранения вина в земле, гидрия — чтобы носить на плече воду, лекиф — для хранения масла, килик — чтобы из него пить и т. д. На эти полезные, удобные вещи стали накладывать орнамент, рисунки, цветные полосы. И таким образом из предметов, просто необходимых в быту, они превращались в произведения народного искусства, а одновременно и прикладного искусства (см. ст. «Прикладное искусство»). Мы до сего дня восхищаемся одухотворенной красотой расписной керамики, любовно отделанным донцем прялок, тканными и вышитыми женскими платьями, деревянной посудой с красно-золотой росписью,

С. М. Бескинская. Цветы луны. Декоративная ваза. 1968—1969. Стекло. Дирекция выставок Художественного фонда РСФСР. Москва.

Г. Я. Альтерман. Кофейный сервиз «Шиповник». 1955. Фаянс, роспись, глазурь. Музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века».

центром производства которой в XVIII—XIX вв. стало село Хохлома Горьковской области. Все это произведения народных умельцев, талантливых самобытных мастеров.

Народное искусство было теснейшим образом связано с бытом и архитектурой. Печи обкладывались затейливыми многокрасочными изразцами или же расписывались по побелке. Деревянные хаты украшались резными коньками на крышах, крыльцами и наличниками окон с красивой и сложной резьбой. На дымовых трубах устраивались изящные дымники из просечного железа. Вы и сейчас можете увидеть в наших деревнях такие дома.

Для каждой местности, для каждого народа характерны свои традиционные узоры, свои орнаменты, свои особые предметы — свое собственное самобытное изобразительное творчество. Поэтому по предметам быта и архитектуры можно определить, какой народ их делал, и время, когда они были созданы. Глядя на маленькие вырезанные из кости фигурки животных, рисунки на бересте или коврики из меха, мы можем определить, что сделаны они народами Севера. По рисункам на моржовых клыках, сделанных чукотскими народными мастерами, мы узнаем о жизни чукотского народа. Народы Севера Европейской части СССР (бывших Вологодской, Архангельской, Олонецкой губерний) всегда славились резьбой по дереву — украшениями на избах, предметах обихода и мебели; жители Кавказа — узор-

А. Р. Антонов, В. В. Панфилов, О. В. Панфилова. Вагон электропоезда «Турист» для подземной дороги комплекса Новоафонских пещер. Проект. 1975.

ными коврами из овечьей шерсти; киргизы, туркмены, таджики — белыми войлочными кошмами с синими или красными узорами.

С развитием техники и повышением уровня жизни общества промышленное, индустриальное при-

кладное искусство стало постепенно вытеснять из быта образцы народного прикладного творчества. Дешевые печатные ситцы, фаянсовая и прессованная стеклянная посуда — все это было доступно и легко конкурировало с произведениями местных ремесленников. Однако народное искусство уже приобрело силу традиции, оно наполнено духовным содержанием. И это содержание тем сильнее проявляется, чем дальше мы отходим во времени от истоков народного искусства. Например, для человека, который сам не ходил в лаптях, но у которого в лаптях ходил дед или прадед, эта лыковая обувь полна символов, ассоциаций и духовного содержания. Он любуется их сложным переплетением, заделкой края, плетенными из бересты или лыка тесемками-завязками. Он вешает лапти на стену как украшение и декоративный предмет. А местная промышленность начинает выпускать маленькие плетеные лапоточки в виде сувенира. Этот предмет крестьянской одежды, удобный, полезный и красивый для своего времени и своего потребителя, сейчас превратился в предмет декоративный, наряду с глечиками (кринками), куманцами, деревянными ложками, расписными прялками. И это уже не предметы крестьянского быта, а вещи, предназначенные для украшения квартир. И именно для этого работают сегодня фабрики «Хохломская роспись» в городе Семенове — бывшем центре народного искусства хохломской росписи. Для той же цели производятся и глиняные игрушки в слободе Дымково, издавна славящейся народными умельцами, и уже в наше советское время со специально декоративными целями в старинных центрах иконописания Палехе, Мстере, Холуе возникло производство лаковых изделий.

Но почему же мы называем это искусство народным, если его уже производят не народные кустари-самоучки, а художники-профессионалы в специальных организациях, а то и просто на фабриках?

Дело в том, что художник, работающий в области народного искусства, в отличие, скажем, от художника, работающего в области декоративного искусства, не свободен в выборе форм, украшений, орнамента, материала для своих произведений. Он должен творить в русле традиций, оглядываясь на веками сложившийся в народе художественный канон, предписывающий определенное построение орнамента, применение определенных материалов: дерева, камня, металла, кости, керамики, обожженной глины и т. д. Все это накладывает определенные ограничения на творчество, но превращает его в подлинное народное искусство — *носителя традиций художественного мировосприятия народа,* хранителя его вкуса, его национального характера.

Дизайн

«Дизайн» — английское слово, в дословном переводе оно означает «чертеж, рисунок, проект». Но сейчас термин «дизайн» чаще употребляют в значении «художественное конструирование». Слово «дизайн» часто обозначает и сами промышленные предметы, прошедшие художественное конструирование, и вид искусства, и деятельность художников.

Дизайн как область искусства предметного мира охватывает главным образом вещи, созданные индустриальным путем на современных заводах. Эти вещи служат людям, и поэтому они должны быть красивыми. Это автомобили, холодильники, киноаппараты, телевизоры, электробритвы и т. д. Дизайнерской может быть также посуда и мебель, но не вся, а та, что предназначена для использования в общественных местах, например специальная посуда для питания в поездах, самолетах, в гостиницах и т. д. Ведь очень важно, чтобы эта посуда легко мылась и чистилась, была достаточно прочной, занимала минимум места при хранении и т. д. Все эти дополнительные качества, наряду с внешней привлекательностью, придает посуде художник-проектировщик — *дизайнер.*

Как правило, дизайнерские вещи просты по форме, имеют четкие членения, окраска их не пестрая и обычно выявляет конструкцию изделия. В связи с этим часто говорят, что красота дизайна *функциональна,* т. е. соответствует назначению предмета и выполняемой им функции, работе. Станки, например, чтобы их цвет не утомлял глаз рабочего, красят преимущественно в зеленые, серо-голубые, светло-коричневые цвета. Вращающиеся части, которые человек должен заметить по соображениям безопасности, а также внутрицеховой транспорт выделяют красным, желтым или оранжевым цветом. Это так называемые предупреждающие цвета. Различные информационные сообщения — названия дорог, населенных пунктов, указания на наличие телефона и т. д., как правило, помещают на синем фоне.

Предметы частого пользования — посуду, мебель, рабочую одежду — стараются делать наиболее спокойными по форме и цвету, чтобы они не надоедали и не поглощали излишнего внимания. Этим дизайнеры хотят подчеркнуть, что предметы должны быть помощниками, слугами человека, быть тем неназойливым, спокойным предметным фоном, на котором разворачивается многообразная деятель-

ность истинного хозяина предметного мира — человека.

Существенная особенность красоты дизайнерских предметов — ее эстетическая широта, всеобщность. Ведь эти предметы предназначены для людей разных возрастов, профессий и национальностей.

Главный критерий ценности дизайнерских предметов — польза. Автомобиль с неработающим мотором никому не нужен, как бы он ни был красив, так же как и не охлаждающий продукты холодильник или не принимающий радиосигналы приемник. Итак, в дизайне первенствует польза. А красота должна помогать пользе, т. е. делать общение с предметом наиболее приятным, удобным, безопасным, легким, не требующим дополнительного напряжения духовных и физических сил человека. И чтобы это было так, чтобы вещи, которые окружают человека, были красивыми и удобными, почти в каждой отрасли промышленности созданы специальные художественно-конструкторские бюро, где трудятся художники-дизайнеры. А когда вещь готова, ее обсуждает художественный совет. Именно художник дает вещи путевку в жизнь: некрасивым, неудобным вещам не должно быть места в предметном мире.

Прикладное искусство

К прикладному искусству относятся главным образом предметы, с которыми человек встречается в быту ежедневно. Это одежда, мебель, посуда. Во всех этих предметах *красота* и *польза уравновешены*. Эти вещи производятся на фабриках и заводах, однако красота их несколько иная, чем у дизайнерских предметов, предназначенных для массового пользования.

Кроме выразительных пропорций, силуэтов, цвета большинство предметов прикладного искусства имеют еще какое-либо украшение: орнамент или же выявленную текстуру материала (например, мебель из полированного дерева).

Красота в прикладном искусстве очень часто имеет национальные черты, это сближает его с народным искусством. Русский орнамент отличается от башкирского или эстонского. Да и сама форма предметов — посуды, мебели, одежды — связана с обычаями и образом жизни различных народов и поэтому различна. У европейских народов, например, распространены стакан и чашка, а у азиатских — пиала и т. д.

В прикладном искусстве нередко учитываются и возрастные различия людей.

Посуду для детей делают с яркими картинками, одежда для людей среднего и пожилого возраста более сдержанна по цвету и силуэту, чем молодежная одежда.

В создании произведений прикладного искусства участвуют художники. Они имеют относительно бóльшую свободу творчества, чем дизайнеры, так как функция вещей в прикладном искусстве не столь жестко связана с их конструкцией и формой, как в дизайне. В выборе формы вазы для цветов, чайной чашки художник гораздо более свободен, чем в выборе формы 5-местного автомобиля или 10-тонного грузовика.

Красота предметов прикладного искусства имеет ряд особенностей. *Она связана с пользой,* однако направлена не столько на подчеркивание и выявление полезности вещи, сколько на *создание целостного, эстетически выразительного образа.* При этом красота предметов прикладного искусства всегда имеет определенные идейно-социальные особенности и несет эстетические признаки времени и места своего изготовления, черты национальной культуры и возрастной принадлежности. Кроме того, предметы прикладного искусства, особенно одежда, обычно отражают требования моды и колебания общественного вкуса, порожденные различными социальными, техническими, эстетическими и многими другими причинами.

Декоративное искусство

В декоративном искусстве *красота имеет определяющее и первостепенное значение.* Утилитарной пользы декоративные предметы могут и вообще не иметь. *Назначение их в другом — в украшении помещения,* в создании в нем красочного, декоративного акцента. Это могут быть большие настольные или напольные вазы, ковры, гобелены, ширмы и просто красивые предметы, имеющие пластически выразительную форму.

Роль декоративного искусства постоянно возраста ет. Увеличивается количество общественных зданий: домов отдыха, театров, кино, учреждений, клубов, Дворцов культуры, ресторанов, гостиниц и т. д. И эти здания и снаружи и внутри должны выглядеть красиво. Для украшения внутренних помещений зданий используются декоративные предметы.

Декоративное искусство возникло давно. Уже в эпоху средневековья существовали гобелены, ковры, декоративные вазы. Издавна в крестьянских избах существовал «красный» угол, где не только помещались иконы, но и висели расшитые полотенца, засушенные или искусственные цветы. В XVIII—XIX вв. в состав парадных сервизов стали вводить предметы и небольшие скульптурные группы, предназначенные исключительно для украшения стола, так называемые «сюрту-де-табль». Петр I организовал шпалерные и гранильные мануфактуры, производившие ковры, гобелены и вазы из полудрагоценных камней для украшения дворцовых помещений.

Таким образом, традиции у декоративного искусства достаточно богаты и глубоки. Но, пожалуй, до недавнего времени декоративные предметы сохраняли свою теснейшую связь с прикладным искусством и, в частности, повторяли в дорогих, уникальных вариантах формы утилитарных предметов. Еще в эпоху Возрождения в Италии был обычай — жених заказывал тарелку с портретом своей невесты. Из этих тарелок никогда не ели — они выставлялись на буфете и служили украшением помещения. Сохранили свою утилитарную форму и вазы, декоративные национальные сосуды, например куманцы, и т. д. И только недавно для украшения интерьеров стали появляться различные пластические предметы, которые не подражают формам утилитарных предметов и имеют самостоятельную эстетическую ценность. Эти произведения нового декоративного искусства скорее ближе к станковой скульптуре или живописи, чем к изделиям прикладного искусства.

Обставляя собственную квартиру, каждый выбирает себе декоративные вещи по своему вкусу и своему понятию о прекрасном. А поскольку творения художников очень разнообразны, то в большинстве случаев каждый находит себе вещь, соответствующую его художественным представлениям.

И пожалуй, лишь предметы народного искусства, которые сейчас в основном применяются в качестве декоративных, находят всеобщее признание и нравятся всем, потому что в них выражается вкус всего народа, его традиции и идеалы.

Архитектура

Что такое архитектура

Архитектура, или зодчество, — это система зданий и сооружений, формирующих пространственную среду для жизни и деятельности людей. Это отдельные здания и их ансамбли, площади и проспекты, парки и стадионы, поселки и целые города. Каждое из сооружений имеет определенное назначение: для жизни или труда, отдыха или учебы, торговли или транспорта и пр. Все они *прочны, удобны* и *необходимы* людям — это их обязательные свойства. Но есть у этих сооружений и зданий и другие важные свойства — *красота и способность вызывать у зрителей определенные чувства и настроения.* Именно эти качества и делают архитектуру искусством, и, как всякий вид искусства, архитектура тесно связана с жизнью общества, его взглядами и идеологией.

Однако архитектурой называют не только систему зданий и сооружений, организующих пространственную среду, но и само *искусство создавать здания и сооружения по законам красоты.* А людей, которые их создают, называют *архитекторами* (в переводе с греческого «архитектор» — «старший строитель»).

Итак, архитектура организует пространство. Архитекторы создают здания, сооружения, целые поселки и города не только целесообразные и удобные для жизни и деятельности, но и одновременно красивые и эмоционально воздействующие на человека. Иначе говоря — *функциональные, конструктивные и эстетические качества (польза, прочность и красота) в архитектуре взаимосвязаны.*

Различают три основных вида архитектуры.

Первый — *архитектура объемных сооружений.* Она включает *жилые дома, общественные здания* (школы, театры, стадионы, магазины и др.), *промышленные сооружения* (заводы, фабрики, электростанции и др.).

Второй вид — *ландшафтная архитектура.* Она главным образом связана с организацией *садово-паркового пространства.* Это городские скверы, бульвары и парки с *«малой» архитектурой* — беседками, мостиками, фонтанами, лестницами.

Третий вид архитектуры — *градостроительство.* Оно охватывает создание новых городов и поселков

и реконструкцию старых городских районов. Градостроитель должен выбрать территорию, наметить, где разместятся жилые, общественные и промышленные зоны и связывающие их транспортные магистрали, предусмотреть возможность дальнейшего расширения города. Он должен подумать и о красоте будущего города, о сохранении исторических памятников, о месте новых городских ансамблей.

От чего зависит красота

Творческий поиск наиболее интересной композиции архитектурного произведения и отделка поверхностей создаваемого здания составляют сущность работы архитектора. Проектируя, архитектор ищет наилучшее, наиболее гармоничное сочетание основных частей будущего архитектурного произведения и его деталей. Однако выбор композиции не произволен, так как зодчий обязан считаться с *назначением* сооружения, его *конструкцией*, *климатом* местности, где ведется строительство, окружением будущей постройки. Все это и определяет величину и форму сооружения, детали его отделки, иначе говоря — *язык архитектуры*.

Например, *функция здания*, т. е. его *назначение*, характер происходящих в нем процессов, определяет величину и габариты внутреннего пространства, а следовательно, внешнюю форму здания. Согласитесь, что жить удобнее в квартире с несколькими комнатами среднего размера, чем в одной и чрезмерно большой. А вот смотреть кинофильмы удобнее в просторном зале без окон и с наклонным полом. Поэтому в жилом доме делают много комнат с окнами, балконами или лоджиями, а в кинотеатре — большую глухую коробку зала. Так функция независимо от воли архитектора влияет на композицию сооружений, задает им характерный облик.

Конструкции ограждают внутреннее пространство зданий, обеспечивают сооружению прочность и долговечность. В разные периоды истории применялись разные строительные материалы и, соответственно, разные конструкции. Естественно, что новые конструкции оказывали влияние на архитектурные формы. Например, в Древнем Египте основным строительным материалом был камень, и зодчие применяли только один тип конструкций — стоечно-балочный. Чтобы перекрыть большое пространство тяжелыми каменными балками, под них приходилось ставить множество опор на расстоянии всего 3—4 м друг от друга. Помещение получалось тесным, похожим на каменный лес.

Архитекторы Древнего Рима благодаря изобретению бетона и применению арочных, сводчатых и купольных конструкций значительно увеличили расстояние между опорами. Например, бетонный купол, перекрывающий зал Пантеона, достигает в диаметре 40 м, а толщина его около 1 м. Для сравнения скажем, что современные *висячие* (вантовые) конструкции из искусственных материалов позволяют получать свободные пространства пролетом до 200 м при толщине покрытия всего 12 —15 см!

Условия строительства на нашей планете весьма разнообразны: они во многом зависят от *климата*. В южных странах люди прячутся от палящих солнечных лучей, ищут прохлады и освежающего ветерка, а в северных, наоборот, защищаются от холода, пронизывающего ветра и «ловят» недолгое солнце. Поэтому на севере здания строят более замкнутыми, с толстыми стенами, небольшими окнами, обращенными на солнечную сторону. А для Крайнего Севера, где ночь длится несколько месяцев, даже проектируют дома с внутренними переходами и садами с искусственным климатом. Зато на юге стараются разместить помещения свободнее, доступнее ветру. Стены делают тонкими, окна большими и при этом защищают их от солнца жалюзи или декоративными растениями. Здания окружают открытыми террасами с теневыми навесами, во дворах сажают деревья и кустарники. По-разному приходится проектировать дома для больших городов и для сельской местности, для районов, где частые землетрясения, и для тех районов, где их не бывает, и т. д.

Однако нетрудно заметить, что даже и здания схожего назначения, находящиеся в одинаковых условиях, отличаются друг от друга, имеют разные *композиции*. Взять хотя бы многоэтажные жилые дома: один высокий, как башня, другой — в виде длинной прямой пластины, третий изгибается по кругу. У них одинаковое назначение и похожие конструкции, они рассчитаны на один и тот же климат, стоят в одном городе, однако фантазия зодчего для каждого из них нашла свою форму, свою группировку помещений, свой рисунок наружного объема и деталей. Так возникают сооружения со своими индивидуальными чертами, по которым мы узнаем их и отличаем одно от другого. И каждое из них, благодаря творческому поиску зодчего, по-разному влияет на наши чувства. Одно имеет торжественный, праздничный облик, другое — строгий, третье — лирический, интимный и т. д.

Чем же достигает архитектор эмоционального воздействия на зрителей? Его главные художественные

средства — *формы зданий и их элементов*. Архитектор может сделать эти формы тяжелыми или легкими, спокойными или динамичными, однотонными или цветными, добиваясь при этом, чтобы отдельные части здания согласовывались между собой и со всем зданием в целом. Такое согласование приводит к единому впечатлению — *гармонии*. Достигается это при помощи ряда художественных приемов.

Одни здания имеют *симметричную композицию*, т. е. одинаковое расположение отдельных элементов здания относительно оси симметрии, которая отмечает центр композиции. Другие — *асимметричную композицию*. В таких зданиях соединяются контрастные по форме, цвету и материалу объемы, что приводит к динамичному архитектурному образу. При асимметричной композиции главная часть здания смещается в сторону от центра.

Большое организующее значение в архитектурной композиции принадлежит *ритму*, т. е. четкому распределению повторяющихся в определенном порядке отдельных элементов и деталей здания: выступов, колонн, окон, плоскостей стен, скульптур. Чередование отдельных элементов в вертикальном направлении называется *вертикальным ритмом*, он придает зданию впечатление легкости, устремленности вверх.

Наоборот, чередование деталей в горизонтальном направлении — *горизонтальный ритм* — придает зданию приземистость, устойчивость. Собирая, сгущая отдельные детали в одном месте и разрежая их в другом, архитектор может подчеркнуть центр композиции, придать зданию динамичный или статичный (устойчивый) характер.

Другое средство архитектурной композиции — *масштаб* здания. Он зависит не от действительных его размеров, а от общего впечатления, которое оно производит на человека. Например, в современных микрорайонах общественные здания (торговый центр, кинотеатр) всегда меньше по объему, чем многоэтажные жилые здания, но они производят впечатление главных, крупномасштабных благодаря более крупным членениям их форм (большие плоскости стен залов, крупные поверхности остекленных витрин). О таких зданиях говорят, что они имеют *крупный масштаб*. Жилые дома, хотя они в действительности и больше по размеру, имеют *мелкий масштаб*, так как у них мелкие детали (окна, лоджии, балконы).

Большая роль в выявлении формы здания и его деталей, в создании выразительного архитектурного образа принадлежит *освещению*. Игра *света* и *тени* подчеркивает композиционные особенности сооружения, придает ему более живописный вид.

Широко используется в архитектуре *цвет*. Его применяют и снаружи, и внутри сооружений. В странах северных широт для окраски отдельных деталей фасадов чаще применяют яркие цвета, так как там трудно надеяться на постоянную помощь света и тени. Например, древнерусские церкви строились из белого камня, красного кирпича и украшались разноцветной керамикой.

Язык архитектуры богат и сложен. И только при согласованном использовании всех средств и приемов архитектурной композиции возникает яркий художественно выразительный архитектурный образ.

Каменная «летопись»

Историю изучают по многим памятникам старины, среди которых произведения архитектуры — одни из самых интересных. Время проходит, а они остаются, как живые свидетели прошлого, как шедевры человеческого гения. И сегодня зрителя продолжают волновать архитектурные образы, созданные зодчими разных эпох, начиная с самой глубокой древности.

Архитектура всегда была тесно связана с историей развития общества, его мировоззрением и идеями, с уровнем развития строительной техники, с представлением человека о пользе и красоте. Все это влияло на *архитектурный стиль*, т. е. исторически сложившуюся совокупность художественных средств и приемов.

Архитектурный стиль проявляется в способах организации пространства, выборе характерных для данной эпохи архитектурных форм, их пропорций и декоративных украшений. Знакомство с различными архитектурными стилями многое может рассказать о прошлом человека.

Архитектура древнего мира рассказала нам о жизни древнейших рабовладельческих государств. Пирамиды и храмы Египта, зиккураты Ассирии, дворцы Персии, ступы Индии, храмы и дворцы Мексики утверждали незыблемость и могущество власти божества и правителей. Стоя рядом с гигантскими культовыми сооружениями или входя в них, человек чувствовал себя ничтожным и беспомощным перед небесными и земными владыками. Зодчие стремились в каждой части постройки создать впечатление таинственности, вызвать веру в сверхъестественные силы, подавить человека (см. статьи раздела «Искусство древнего мира и средневековья»).

Все сооружения древней архитектуры благодаря большим размерам и членениям имели крупный масштаб.

В *античной архитектуре,* и особенно в постройках Древней Греции, величина зданий и их деталей была соразмерна человеку. Поэтому здания не подавляли человека, а рождали в нем уверенность в собственных силах и жизнерадостность. Величайшая заслуга греческих зодчих — создание *архитектурного ордера* — особого приема художественного оформления *несущих* (колонна с *капителью,* иногда с *базой*) и *несомых* (*архитрав, фриз* и *карниз*) частей в стоечно-балочной каменной конструкции (в переводе с латинского слово «ордер» означает «порядок»; см. рис. на с. 34).

В Древней Греции существовало три ордера — *дорический, ионический* и *коринфский.* Они имели общие основные элементы: капитель, колонну, архитрав, фриз, карниз (три последних элемента вместе составляют *антаблемент*) — и отличались пропорциями и декоративной обработкой.

Благодаря пропорциям ордера, его чудесному свойству делать каменные массы здания близкими и понятными человеку, возвеличивающими его, античная архитектура стала надолго образцом для зодчих последующих поколений. Удивительно гармоничные, светлые и легкие греческие храмы из белого мрамора и камня сияли под лучами солнца, радовали и восхищали людей своей красотой (см. ст. «Искусство Древней Греции»).

Сооружения Древнего Рима более грандиозны и пышно украшены. Римские архитекторы использовали крупный масштаб, чтобы прославить могущество и силу Рима, государства, завоевавшего полмира. Однако благодаря использованию ордера монументальная римская архитектура, так же как и греческая, соразмерна с человеком и не подавляет его.

Средневековая архитектура возникла в период утверждения феодального строя. В это время развиваются и достигают расцвета различные ремесла. Но во всех сферах жизни общества безраздельно господствовала религиозно-церковная идеология. Общество беспрестанно раздирали бесконечные феодальные войны. И обо всем этом красноречиво рассказывают памятники, которые средневековая архитектура оставила нам в развитых по тому времени странах Европы, Азии и Северной Африки,— соборы, храмы, торговые и жилые здания и особенно оборонительные сооружения — замки, кремли, монастыри.

В каждой стране создается своя национальная архитектура, связанная с местными строительными условиями и народным искусством.

В Западной Европе возник *готический стиль* (XII в.), лучше всего выраженный в архитектуре гигантских соборов. Мастера средневековья придумали *каркасную конструкцию* и, таким образом, перенесли нагрузку со стен на редко поставленные опорные столбы. Это позволило уменьшить толщину стен, сделать большие окна. Здания готических соборов сразу приобрели ажурность и легкость, их даже сравнивали с каменным кружевом. Они устремились ввысь, выражая религиозные идеи своих создателей, бóльшую часть стен заняли *витражи* — живописные изображения, выложенные из цветных стекол и вставленные в проемы окон. Сквозь них солнце лилось в узкие высокие залы, наполняя их таинственным, фантастическим светом.

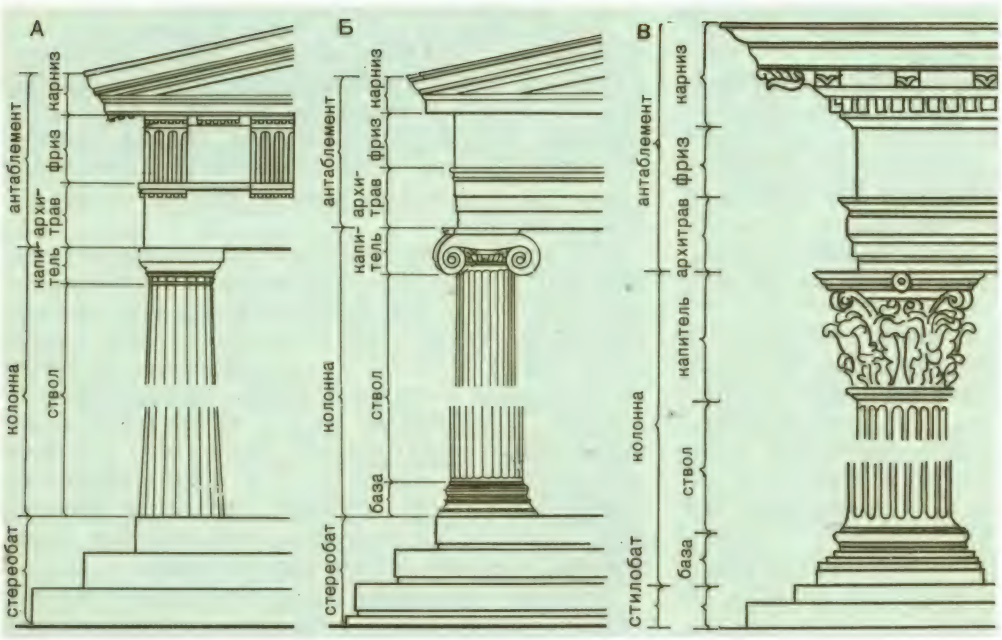
Образы *древнерусской архитектуры* в нашем сознании навсегда связаны с белокаменными стенами, золочеными главками куполов, шатрами колоколен и многоцветными узорами настенных росписей. В разных областях Руси были и свои отличия в архитектуре. Так, белокаменные соборы Владимира и Суздаля поражают изяществом форм и пропорций, богатством и тонкостью каменной резьбы. Постройкам Новгорода свойственна строгая красота. Псковские зодчие любили создавать живописную асимметричную композицию из объема здания, купола и звонницы.

XVI век примечателен появлением в Москве своеобразных храмов, имеющих *шатровое покрытие,* т. е. покрытие в виде четырехгранной или многогранной пирамиды. Таковы храм Вознесения в Коломенском (ныне район Москвы) и храм Василия Блаженного на Красной площади в Москве. Праздничная нарядность, разнообразие форм и обилие цвета — эти характерные черты русской архитектуры той поры сохраняются до конца XVII в. Уникальными памятниками мирового значения становятся красивейшие ансамбли древнерусских монастырей и произведения северного деревянного зодчества.

Средневековые памятники *мусульманской архитектуры* сосредоточены в странах Северной Африки, Ближнего и Среднего Востока и Испании (см. с. 79). Образы знойного солнца, горячих песков и тихих оазисов навевает на нас архитектура *мечетей, минаретов, медресе, караван-сараев* и *дворцов халифов.* Их торжественные силуэты резко выделялись среди низкой, однообразной застройки города. Голубые купола мечетей, покоящиеся на высоких *барабанах* (цилиндрическая или многогранная часть здания, на которой возводится купол), изящные башни минаретов, утончающиеся кверху, массивные кубы *порталов* (входов) со стрельчатой расцвеченной нишей определили своеобразный облик восточной архи-

Колоннада храма Амона-Ра в Луксоре (на территории столицы Древнего Египта — города Фивы). Конец XV в. до н. э.

Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—438 до н. э. Афины.



Греческие архитектурные ордера. А — дорический ордер. Б — ионический ордер. В — коринфский ордер.

тектуры (см. ст. «Искусство Северной Африки, Ближнего и Среднего Востока и Испании»).

Архитектура стран Юго-Восточной Азии развивалась под влиянием буддийской религии. Однако одни и те же культовые сооружения — *храмы* («жилища будды», где помещалась статуя) или *пагоды* и *ступы* (хранилища священных реликвий) по-разному решались зодчими в зависимости от местных условий.

В Индии, Бирме, Кампучии огромные многоярусные здания храмов и ступ, сплошь покрытые рельефами с изображениями слонов, фантастических существ, танцующих фигур, крылатых львов и сплетением причудливых растений, производили впечатление раскрытой ожившей книги легенд и мифов. В окружении буйной тропической растительности искусно изваянные каменные громады производили сильное впечатление. Мастерство тонкой обработки камня, любовь к затейливым деталям проявились и при строительстве обширных дворцов и суровых крепостных сооружений.

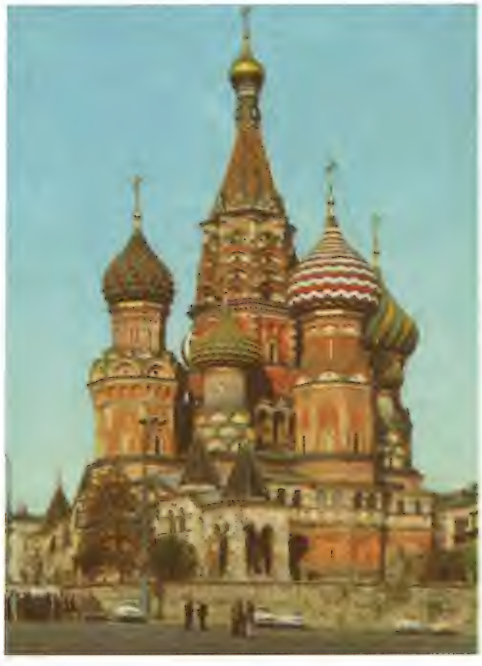
Самобытная архитектура Китая, Кореи и Японии развивалась на основе деревянного зодчества. Все здесь целесообразно. Легкая каркасная конструкция

Собор св. Вита. Заложен в XIV в. Прага. Чехословакия.

Трехъярусная пагода храма Дзеруридзи. 1078. Киото. Япония.

Слева: мечеть в Кордове. Интерьер. VIII—X вв. Испания.

Барма и Постник. Храм Василия Блаженного в Москве. 1555—1560.



из деревянных (кипарисовых) столбов и балок была устойчива при землетрясениях, обширная крыша защищала от дождя и солнца субтропиков, легкие, проветриваемые ограждения спасали от влажности. Значительную роль архитекторы отводили силуэту здания. Только здесь можно увидеть неповторимую симфонию крыш, словно парящих в воздухе. Большая высота, плавность изгибов, скатов, переливающиеся цвета глазурованной черепицы, изящество делали крышу доминирующим архитектурным элементом. Торжественность храмов, величавость многоярусных пагод, многоплановость дворцовых ансамблей всегда удачно сочетались с природой.

Эпоха Возрождения в странах Западной Европы знаменует приближающийся конец феодального строя и становление капитализма. По словам Ф. Энгельса, это была «...эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов...». Она ознаменовалась бурным развитием искусства, и прежде всего изобразительного. Красота человека и окружающего мира становится главным содержанием искусства. Возникает стиль *ренессанс*, в котором воз-

А. Палладио. Вилла «Ротонда» близ Виченцы. 1551—1567. Окончена в 1580—1591 архитектором В. Скамоцци. Венеция.

Ф. Борромини. Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане. 1634—1667. Рим.

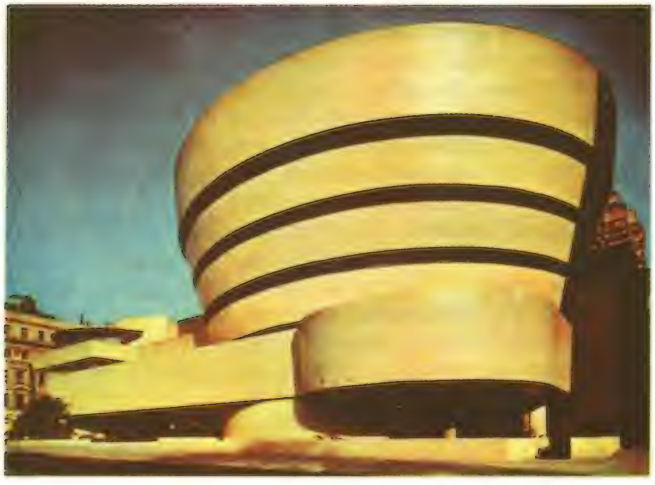
К. И. Росси. Михайловский дворец (ныне Государственный Русский музей). 1819—1825. Площадь Искусств. Ленинград.

Ф. О. Шехтель. Бывший особняк Рябушинского в Москве (ныне Музей А. М. Горького). 1900.

рождались ясные и спокойные формы античности. Греческие ордера, которые стали широко использоваться, вернули зданиям «человечный» масштаб, сделали их стройнее, изящнее. В ренессансной архитектуре античные ордера не копировались, а применялись свободно, часто как декоративные, наложенные на стену в сочетании с новыми архитектурными элементами. Украшенные тонким скульптурным рельефом или цветным мозаичным орнаментом, строгие, торжественные и вместе с тем такие соразмерные человеку, здания той эпохи необыкновенно изящны (см. статьи раздела «Искусство эпохи Возрождения»).

Стиль *барокко* возник в Италии в конце XVI в., в период укрепления государственной власти и влияния дворянского и духовного сословий (см. ст. «Итальянское искусство»). Архитектура стиля барокко создает пышные дворцы и пышные церкви для светских и религиозных церемоний. Зодчие отказываются от спокойных прямых линий и объемов и обращаются к криволинейным, «текучим» очертаниям форм. Элементы античного ордера все больше

М. В. Посохин, А. А. Мндоянц и другие. Проспект Калинина в Москве. 1964—1969.



Ф. Л. Райт. Музей Соломона Р. Гуггенхейма. 1956—1959. Нью-Йорк.

преобразуются в чисто декоративные, с большим количеством изгибов, изломов и нагромождений. Обилие скульптур и живописи на стенах и потолках разрушало плоскость и создавало впечатление постоянной напряженности, неуравновешенности и подвижности.

Стиль *классицизм* возник во Франции в XVII в. как отражение духа абсолютной монархии и господствовавшей тогда философии рационализма. В искусстве утверждаются простота, ясность и логичность. Архитекторы опять устремляют взоры к готовым образцам античности, совершенным (разумным) по своей конструктивной логике и прекрасным по форме. В строительстве применяют композиционные приемы, сознательно заимствованные главным образом из римской архитектуры. Детали и пропорции ордера копируются почти без изменения, (см. ст. «Французское искусство»).

Очень самобытное воплощение стиль классицизм получил в России в конце XVIII — начале XIX в. Он так и называется — *русский классицизм*. Русские зодчие сумели соединить в своих произведениях строгость и торжественность античности с яркой образностью и живописностью национальных архитектурных традиций. Многие здания, выстроенные в стиле классицизма, являются мировыми шедеврами. Это, например, здание Государственного Русского музея и Таврический дворец в Ленинграде, Дом Пашкова (ныне Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина) и старое здание университета в Москве (см. статьи «Русское искусство XVIII в.» и «Русское искусство первой половины XIX в.»).

В середине XIX в. господство классики сменяется полувековым периодом *эклектизма*, т. е. внешнего подражания архитектуре прошлого, неуместного смешения архитектурных форм самых различных стилей. Это было время значительных социальных преобразований, стремительного роста городов и небывалого расширения строительства. Если раньше архитекторы тысячелетиями строили преимуществен-

но церкви, дворцы, ратуши, то теперь появились сразу десятки новых типов зданий — фабрики и заводы, вокзалы и выставочные павильоны, торговые, административные и банковские здания, многоэтажные жилые дома и гостиницы. Однако архитекторы того времени не нашли для новых зданий новых архитектурных форм, они пытались решить новые проблемы старыми средствами. Появились нелепые и странные здания складов и фабрик в форме стрельчатых готических храмов, залы магазинов с деталями ренессансной, индийской или китайской архитектуры, вокзалы в виде древнерусских теремов.

Жизнь толкала архитекторов на поиск нового архитектурного стиля. На рубеже XX в. зодчие увлекаются затейливыми изгибающимися формами, применяют обильный орнаментальный декор, цветные панно, новые строительные материалы — металл, стекло, бетон, керамику. Так появился *стиль модерн*. Он был первым шагом в развитии новой архитектуры, которая сложилась в середине XX в. в итоге долгих поисков и отбора новых художественных приемов (например, бывший особняк Рябушинского в Москве; см. ил. на с. 36).

Современная архитектура органично включила в себя все прогрессивные достижения зодчих предшествующих времен, преодолев недостатки *функционализма и конструктивизма* — течений начала XX в., которые односторонне провозглашали каждое свой принцип: одно — удобство эксплуатации здания, другое — экономичную конструкцию. Новая архитектура присоединила к ним еще одно обязательное условие — получить в конечном счете эстетически завершенную, художественно выразительную форму.

Для зданий наших дней прежде всего характерна простота и лаконичность наружных и внутренних форм, преобладание крупных однородных поверхностей из бетона, стекла или металла. Многочисленные ранее мелкие детали и украшения теперь отсутствуют. Красоту архитектурного образа сегодня видят в красоте самой формы: в ее силуэте, в пропорциях ее частей, в цвете и фактуре материалов.

А формы современной архитектуры очень разнообразны. Мы можем встретить рядом совершенно разные здания: строгий параллелепипед небоскреба из стекла и музей в виде сплошной бетонной спирали, прозрачную сферу павильона, собранную из тысяч одинаковых элементов, и гигантскую, висящую на одном столбе крышу стадиона. Это разнообразие форм стало возможно благодаря современному уровню техники, появлению новых конструкций, проникновению в тайны строительных материалов. Созданные в начале века железобетонные конструкции освободили стены от их многовековой тяжелой работы — нести перекрытия, или, как говорят архитекторы, от *несущих функций*. И они стали другими. На смену полутораметровым стенам из кирпича, как в Грановитой палате Московского Кремля, построенной в XV в., пришли легкие стены из стекла толщиной около 1 см, появились стены из пластика, легкого металла и... даже надувные!

Люди, находясь в современных зданиях, как бы постоянно связаны с окружающим ландшафтом. Как приятно, например, через огромные стекла Дворца съездов видеть древние сооружения Кремля. А беспрерывная стеклянная лента магазинов вдоль Калининского проспекта в Москве как бы воедино связывает шумную жизнь улицы с нарядными прилавками и покупателями.

Поиски новых композиционных приемов, более выразительных и оргинальных форм продолжаются. На рабочих столах зодчих все новые и новые прсекты — легкие сооружения из пластмасс, быстровозводимые надувные конструкции, целые города под прозрачными куполами с заданным постоянным климатом. Рождаются новые типы зданий, новые квартиры, задумываются новые города (см. статьи «Архитектура социалистических стран» и «Из истории советского искусства», а также т. 5 ДЭ, статьи раздела «Строительство»). Это стремление к новым формам вызвано постоянно возрастающим размахом строительства. Например, каждый из районов Москвы равен среднему городу. И если не применять новые архитектурные формы, то все эти районы (а их более 30) при наших быстрых темпах строительства окажутся похожими друг на друга.

Большую помощь архитекторам оказывает современная техника. Она создает новые конструкции, новые материалы, не виданные ранее строительные машины. Это позволяет наращивать этажи жилых зданий, делать наши дома живописнее, разнообразнее. Это делает архитектуру лучше, а нашу жизнь — удобнее и красивее.

Искусство древнего мира и средневековья

О чем рассказывают памятники

Искусство первобытнообщинного строя, рабовладельческого общества и общества феодального обладает своими резкими отличиями и особенностями, которые в первую очередь определяются социально-экономическим строем общества. Так, во времена первобытнообщинного строя, когда еще не было разделения общества на классы, искусство являлось плодом творчества всего народа, выражало духовные устремления, представления об окружающем мире и художественные идеалы всего общества.

Вместе с тем удовлетворение духовных потребностей было в те времена тесно связано с материальной жизнью. Рисуя на скалах животных или лепя из глины их фигурки, человек преследовал определенную практическую цель — он стремился задобрить божество охоты, чтобы оно помогло ему удачно поохотиться. Отсюда связь древнего искусства с магией, его наивность.

В эпоху рабовладельческого строя, когда общество разделилось на классы — рабовладельцев и рабов, искусство принадлежало только свободным, а рабов использовали лишь как рабочую силу для возведения грандиозных сооружений. Перед искусством в эту эпоху встали новые задачи — прославлять владык, которые приравнивались к божеству. Статуи фараонов в Древнем Египте или изображения ассирийских царей поражают своим величием. Но характерно, что в это же время художники изображают и простых людей, стремясь к индивидуализации их внешнего облика. Искусство рабовладельческого общества было не одинаково в разных странах и в различные эпохи, о чем вы и узнаете из статей этого раздела.

Искусство феодального общества также обладает своей спецификой. Господствующие классы — светские и церковные феодалы — стремились поставить искусство на службу своим интересам, заставить его прославлять и обожествлять их власть. Так возникли величественные храмы, крепости, дворцовые сооружения, изделия из драгоценных металлов, настенные росписи и т. д. И все же многие произведения искусства феодального общества обладают глубоко народными основами. Это объясняется тем, что их создатели — безвестные труженики, художники-ремесленники — выражали в своем творчестве художественные идеалы своего класса. А кроме того, искусство испытывало постоянное воздействие народного художественного творчества.

Искусство средних веков — явление очень сложное и неоднозначное. В нем выражаются и реальные представления людей того времени о мире и человеке, и господствующие тогда религиозные представления.

Первобытное искусство

Наскальные росписи: бизон из пещеры Альтамира палеолит; Испания) и лошадь из пещеры Ласко (палеолит; Франция). ▶

В 1876 г. мировая культура обогатилась: испанец Саутуола обнаружил *пещерную живопись* первобытных людей. Это открытие не вызвало большого доверия. Все только удивлялись — неужели для обмана и мистификации нельзя было придумать что-нибудь более остроумное, нежели расписывать сотнями многоцветных изображений стены и потолок громадной испанской *пещеры Альтамира*. Но в 1895 г. француз Ривьер открывает вторую пещеру с рисунками (*Ла Мут*, Франция), чем заставляет поверить в первую. К началу нового столетия от неверия в живопись первобытных людей почти не осталось и следа: появились первые пещерные музеи.

К 1914 г. в Испании обнаружили уже 20 больших пещер с рисунками на стенах и столько же во Франции. Начали появляться и подделки.

Быки шествуют по стенам десятков приледниковых пещер Франции и Испании, а рядом с ними — олени, бизоны, козлы, мамонты... Громадный *«зал быков»* — в *пещере Ласко* (Франция). Темные быки будто парят над стадом диких лошадок, а между крупными животными несколько чудесных маленьких желтовато-красных оленей.

Мрачный, полный достоинства козел из *пещеры Кастильо* (Испания) — весь в движении. Нежная, трогательная лань из *Альтамиры*. Мамонт из *Фонде-Гом*... По этому рисунку ученые восстановили неизвестные детали строения хобота (потом на севере нашли целую сохранившуюся тушу мамонта, и детали подтвердились). Древность всех этих произведений доказана несколькими способами.

В одних пещерах зола, кости, каменные орудия (т. е. то, что мы называем культурным слоем) закрывали полностью или частично настенные рисунки. Возраст культурного слоя этих пещер определяется теперь довольно точно: от 15 до 30 тыс. лет. Значит, сотни поколений древних людей уже могли видеть эти рисунки. Иногда археологи датируют рисунки, определяя время завала, преграждавшего на десятки тысячелетий вход в пещеру.

Не просто открывались пещерные сокровища. Знаменитый французский ученый Кастере, автор книги «30 лет под землей», чтобы попасть в *пещеру Монтеспан*, богатую изображениями первобытных людей, должен был нырнуть в подземное озеро, так как вход в пещеру находился под водой. Другой прославленный изыскатель — Бегуэн с тремя сыновьями полз десятки метров по необычайно узким тоннелям, прежде чем оказался в громадном подземном дворце, украшенном множеством первобытных рисунков. Дворец получил название — *«Пещера трех братьев»*. Здесь Бегуэн нашел ступку для растирания краски и другие вещи древнего художника.

Еще одно доказательство подлинности пещерной живописи: одни рисунки нарисованы на других. Одни — старше, другие — моложе, может быть, на год, или век, или несколько тысячелетий... При этом наши далекие предки и их потомки стихийно создавали неожиданные, прекрасные, смелые композиции, хотя каждый из них рисовал только какого-то одного ему знакомого зверя. Специалисты полагают, что художники, прежде чем рисовать, возможно, размазывали краску на стене — старые фигурки исчезали, и по краске наносился контур нового рисунка. Спустя тысячелетия краски, служившие фоном для рисунков, полностью или частично сошли — и остались только рисунки, по которым мы можем судить о слоях живописи.

Когда же и как зародилось искусство первобытных людей? В нескольких пещерах, где около 100 тыс. лет назад обитали древние люди — неандертальцы (см. т. 7 ДЭ, ст. «От животного к человеку»), археологи нашли камни с пятнами краски, а также кучки камней, разложенных явно симметрично, по какой-то системе. Очевидно, первые люди, еще не рисовавшие, были неравнодушны к определенным сочетаниям предметов и красок.

Наблюдения этнографов показали, что в искусстве первобытных людей большую роль играли *ритм* и *симметрия*. Например, рубила — каменные треугольники, которые когда-то сжимала рука питекантропа и синантропа, имеют довольно правильные симметричные формы. Эта симметрия отнюдь не диктовалась «производственными нуждами». Просто у обезьянолюдей была потребность обточить орудие симметрично. Так техника, наука, искусство объединялись в одном каменном рубиле.

При неандертальцах начинается медленное разделение техники и искусства, пока — примерно 400 веков назад — не происходит великий взрыв: появляется замечательная пещерная живопись, а также резьба по кости.

В течение тысячелетий первобытное искусство менялось, рождало новые «школы», «стили», порой возвращалось к пройденному. Специалисты легко отличают, например, громадные великолепные изображения зверей, относящиеся к палеолиту, т. е. древнекаменному веку (свыше 2 млн. лет назад — ок. 12—10 тыс. лет назад), от небольших, переданных в стремительном движении фигурок охотников, созданных мастерами мезолита и неолита, т. е. среднекаменного века (X—VI тысячелетия до н. э.) и новокаменного века (VII—III тысячелетия до н. э.). Порой древнее искусство становилось более условным и отвлеченным, как бы зашифрованным для непосвященных, порой более реалистическим.

Пещеры и скалы Земли покрыты десятками тысяч рисунков. Сейчас мы только начинаем знакомиться с первобытным искусством планеты, разрисованной древнейшими художниками. Несколько десятков знаменитых пещер с рисунками во Франции и Испании. Сотни разрисованных скал в Скандинавии, Карелии. Недавно археологи обнаружили скалы с цветными изображениями на Памирском высокогорье, изображения громадных животных оказались в Капповой пещере на Урале. Тысячи рисунков покрывают крутые береговые скалы Лены и Енисея, Ангары и Амура. Немало их и в Африке: в мертвой Сахаре — фрески Тассили, скалы Ахагарра, тысячи пещерных рисунков в Эфиопии. Вся наша Земля представляется нам громадной картинной галереей.

Сейчас перед археологами и историками древнего искусства стоят две важные задачи: найти еще не открытые шедевры древнейших мастеров и дать полное научное объяснение тех причин, которые породили это великолепное искусство.

Искусство Древнего Египта

На западном берегу Нила, недалеко от Каира, возвышаются знаменитые гробницы фараонов — пирамиды, построенные более четырех с половиной тысяч лет назад. Самая большая из них, *пирамида Хеопса*, достигает 147 м в высоту (III тысячелетие до н. э.). На ее постройку пошло свыше 2300 тыс. каменных плит весом по две с половиной тонны каждая.

Египтяне первыми начали строить каменные здания. До наших дней сохранилось многое из того, что построили древние архитекторы в долине Нила: похожие на башни ворота храмов, стены, колонны, обелиски. Все это сделано из камня и украшено рельефными фигурами фараонов и богов, сценами битв и охоты. Самым большим был *храм бога Амона-Ра* в Карнаке (XVI—XII вв. до н. э.), недалеко от столицы Древнего Египта — города Фивы. Каждый фараон считал необходимым что-нибудь построить в этом храме — новый колонный зал или молельню, изобразить на стенах свои победы.

Очень интересен и *храм царицы Хатшепсут* (начало XV в. до н. э.), тоже сооруженный в Фивах, на западном берегу Нила, на отрогах гор, окружавших столицу. Колоннады храма, расположенного на трех поднимающихся друг над другом уступах, гармонировали с вертикальными выступами скал, служивших ему естественным фоном. В храме было много скульптурных изображений царицы. Стены храма были покрыты цветными рельефами, изображавшими то богов, то события, происходившие в период царствования Хатшепсут. Замечательны рельефы, на которых показана далекая страна Пунт, откуда египтяне привозили ценные благовония.

Храм Хатшепсут — прекрасный пример *синтеза* (сочетания) разных видов изобразительного искусства: архитектуры, скульптуры, цветных рельефов, а также росписей. Такой синтез родился в Египте и был одной из важных особенностей его древних монументальных памятников.

Искусство Древнего Египта достигло величайших вершин. Скульпторы создавали статуи, мастерски передавая лица разных людей — внимательного писца, сурового фараона, молодой женщины.

Вот *статуя писца Каи* (III тысячелетие до н. э.). Его лицо с плоским носом и выступающими скулами необычайно выразительно. Сжатые губы и внимательный взгляд зорких глаз придают лицу писца выражение сдержанности, готовности повиноваться и вместе с тем тонкой наблюдательности.

То же умение скульптора добиваться портретного сходства легко можно заметить и при сравнении

Сенмут. Храм царицы Хатшепсут в Фивах. Начало XV в. до н. э.

Статуя фараона Рамсеса II. 1250 до н. э. Черный гранит. Музей. Турин.

Статуя писца Каи из Саккары. Середина III тысячелетия до н. э. Раскрашенный известняк. Лувр. Париж.

Охота в зарослях папируса. Фрагмент рельефа из гробницы Ти в Саккаре. Ок. 2500 н. э.

Охота на Ниле. Фрагмент стенной росписи из гробницы в Фивах. Середина II тысячелетия до н. э.

Фараон Аменемхет III в образе сфинкса. Начало II тысячелетия до н. э. Камень. Египетский музей. Каир.

Тутмес. Портреты царицы Нефертити. 1-я четверть XIV в. до н. э. Песчаник (*слева*); раскрашенный известняк (*справа*). Музей. Берлин.

статуй фараонов, например *Аменемхета III* (начало II тысячелетия до н. э., Египетский музей, Каир) и *Рамсеса II* (1250 до н. э., Музей, Турин). У первого — удлиненный овал лица, узкие глаза, слегка длинный нос, будто срезанные худые щеки. У второго, напротив, — крупный орлиный нос, полные щеки, энергичный подбородок.

К самым замечательным произведениям древнеегипетского искусства относятся *два скульптурных портрета царицы Нефертити*. Особенно известен бюст из раскрашенного известняка, сделанный в натуральную величину. На царице высокий синий головной убор, большое разноцветное ожерелье. Лицо окрашено в розовый цвет, губы — в красный, брови — в черный. В правой орбите сохранился глаз из горного хрусталя со зрачком из черного дерева. Тонкая длинная шея словно гнется под тяжестью убора. Голова выдвинута немного вперед, и это положение головы придает равновесие всей скульптуре.

Достаточно взглянуть на лицо царицы, чтобы понять — перед нами работа несомненно гениального скульптора. Поразительна уверенность, с какой скульптор передал форму щек, губ, подбородка, шеи.

Не менее прекрасна и головка, предназначавшаяся для небольшой статуи царицы. Высота головки всего 19 см, она сделана из песчаника теплого желтого оттенка, хорошо передающего цвет загорелой кожи. Скульптор не закончил работу: он не доделал уши, не отполировал поверхность камня, не прорезал орбиты для глаз. Но несмотря на незавершенность, головка производит огромное впечатление. Царица изображена здесь еще юной. Чуть улыбаются губы с милыми ямочками в углах. Лицо полно задумчивой мечтательности — это мечты молодости о будущем счастье, о предстоящих радостях, успехах, мечты, которых уже не видно на позднем портрете.

По счастливой случайности мы знаем имя мастера этих изумительных портретов: оба портрета Нефертити были найдены при раскопках мастерской скульптора *Тутмеса* в Эль-Амарне. На одном из предметов этой мастерской написано, что Тутмеса хвалил фараон и что он был начальником работ. Таким образом, мы можем заключить, что Тутмес был ведущим скульптором своего времени. И это бесспорно подтверждают его произведения.

Характерно для древнего египетского искусства то, что статуи фараонов и вельмож резко отличаются от статуэток слуг и рабов. Фигуры фараонов всегда совершенно неподвижны, они точно застыли в торжественной важности. Их прислоняли вплотную к стенам в залах храмов или в молельнях гробниц, им молились, приносили жертвы. Скульптор должен был подчеркнуть высокое положение этих людей, и поэтому, сидит ли царь или вельможа или же стоит, он всегда показан спокойным, уверенным в себе человеком, здоровым, могучим, иногда излишне полным. Такое впечатление достигалось строгой симметричностью построения фигуры, неподвижностью позы. Головы всегда поставлены прямо, руки у сидящих фигур покоятся на коленях, у стоящих — опущены, иногда в одной из рук — посох.

Фигурки же слуг и рабов полны движения, жизни. Они изображают людей в процессе труда, и скульптор, передавая образ занятого трудом человека, подчеркивал позы и жесты, характерные для каждого вида работы. Иногда, желая отметить непосильную тяжесть труда, скульптор изображает истощенные, с проступающими ребрами фигуры, которые резко отличаются от мощных фигур царей и вельмож.

Прекрасны были и творения древнеегипетских живописцев — *настенные росписи*. Вот над зелеными зарослями на берегу Нила летят птицы... Дикая кошка сидит на стебле папируса... Тянут сеть рыбаки... Вся жизнь Древнего Египта проходит здесь перед нами: тяжелый труд земледельцев, рабов и ремесленников, пиры знати, работа писцов, походы воинов. Как свежи и ярки краски, как хорошо переданы движения танцовщиц и акробаток, колебания тростника на ветру, бешеный галоп лошадей, мерная поступь быков, легкие прыжки телят!

Раскопки познакомили нас и с изделиями ремесленников — камнерезов, металлистов, ювелиров. *Египтяне первыми изобрели стекло.*

Искусство Древнего Египта не было одинаковым во все времена. В течение тысячелетий многое менялось в долине Нила — человек постепенно овладевал природой, развивалась техника. Иногда страну опустошали набеги чужеземцев; иногда сам Египет захватывал соседние страны, откуда шли богатства: рабы, ценные материалы. В стране происходили разные события. Иногда ослабевала власть фараона, вельмож и жрецов, большую роль начинали играть средние слои населения. Нередки были грозные народные восстания. Все это находило отклик в памятниках искусства. Одни из них выполнены строго по установленным правилам: мы видим однообразные мощные фигуры фараонов и богов, одинаково нарисованные сцены. В других памятниках эти правила нарушаются, художники и скульпторы становятся смелее, стараются живее и с большей жизненной правдой изобразить все то, что их окружает, передать движение, естественные разнообразные позы людей, пейзаж.

Искусство Древнего Египта, как и искусство каждой другой страны, отражало в своих произведениях жизнь народа, который его создавал.

Искусство Вавилона и Ассирии

В середине XIX в. в Междуречье, на территории современного Ирака, начались раскопки. Они продолжаются до сих пор. Найдены остатки зданий и даже целых городов, извлечены из земли статуи и рельефы, предметы быта и оружие. По этим вещам мы знакомимся с культурой и искусством, созданными в глубокой древности жителями Междуречья.

На юге Междуречья в начале III тысячелетия до н. э. возникли древнейшие рабовладельческие города-государства — сначала Шумер, а позже Аккад. Во II тысячелетии до н. э. вавилонский царь Хаммурапи подчинил своей власти Шумер и Аккад. Так образовалось Вавилонское царство. На севере, по среднему течению Тигра, находилось другое рабовладельческое государство — Ассирия.

На многих архитектурных и скульптурных памятниках вавилонян и ассирийцев видны следы раскраски. Глазурованные кирпичи из облицовки зданий до сих пор сохранили свои яркие цвета. Поэтому, хотя у нас нет картин того времени, написанных на стенах или досках, мы все же имеем некоторое представление и о живописи древних жителей Междуречья.

Около древнего города Ура археологи откопали большое кладбище. Там (особенно в царских могилах) нашли огромное количество самых разнообразных вещей, рассказывающих о великолепном искусстве древних ювелиров. Тут и шлем, выкованный из золота, и кинжал, украшенный тонкой резьбой, бусы, серьги, золотая и серебряная посуда. Но, пожалуй, прекраснее всего *золотая арфа* (Университетский музей, Филадельфия). Спереди ее рама покрыта инкрустацией из раковин, изображающей фантастических животных. А внизу арфы — золотая голова быка с темно-синей бородой из лазурита. Все эти вещи относятся к началу III тысячелетия до н. э.

Приблизительно к этому же времени относится и описание одного из городов Шумерского царства — Урука, которое дошло до нас в поэме о его царе Гильгамеше. Эта поэма записана на двенадцати глиняных табличках четкими клинописными знаками. В ней рассказывается о подвигах Гильгамеша и о том, как он сделал свою столицу красивым и укрепленным городом (см. т. 8 ДЭ, ст. «Библиотека царя Ашшурбанапала»).

Лучше всего удалось восстановить архитектуру храмов. Они стояли в центре городов на высоких искусственных холмах и благодаря этому были хорошо видны отовсюду. Храм имел вытянутую прямоугольную форму, обе торцовые стороны прорезаны дверными проемами. Стены храма украшены чередующимися нишами и выступами. В середине здания помещался открытый дворик с алтарем для жертвоприношения богам. *Основным строительным материалом вавилонян был кирпич.*

Так же выглядел и храм, построенный в окрестностях Ура в конце III тысячелетия до н. э. Только вход в него был отделан более нарядно. Деревянные колонны с чешуйчатым узором, выложенным из разноцветных камней, поддерживали небольшой навес над дверью. На нем красовался медный рельеф с изображением львиноголового орла, который впивался когтями в двух оленей. Внизу у двери находились две медные статуи львов. Внутри храма обнаружены фризы из шифера, на них белыми раковинами выложены целые картины: стада коров и телят, процеживание молока, приготовление сыра.

Археологи нашли в Междуречье много каменных плит, или *стел*, с рельефами. Особенно знаменита одна — так называемая *стела царя Нарамсина* (ок. 2300 до н. э., Лувр, Париж). Она рассказывает об одном из походов аккадских царей в соседние страны. Художник умело использует высокую узкую плиту и, расположив воинов по спирали снизу вверх, показывает подъем войска в гору. Разбросанные в нескольких местах деревья свидетельствуют о лесистых склонах горы. Выше всех поднялся царь Нарамсин. Ростом он в два раза выше воинов, у него на голове шлем, в одной руке он держит лук, в другой — стрелу. А перед ним упал навзничь враг, пронзенный копьем. Над всеми возвышается вершина горы в виде конуса, и над ней солнце и луна — символы богов. Это уже настоящая композиция.

Дошли до нас памятники искусства и от времен вавилонского царя Хаммурапи (XVIII в. до н. э.). Самый знаменитый из них — *диоритовая стела со сводом законов царя Хаммурапи*, она хранится в Париже, в Лувре (см. т. 8 ДЭ, ст. «Законы и суд в древнем Вавилоне»).

Сохранилась *голова от статуи Хаммурапи*: длинная борода, орлиный нос с горбинкой (1800 до н. э., Лувр, Париж). Так же выглядит Хаммурапи и на рельефе диоритовой стелы. Значит, уже тогда лица на статуях имели портретное сходство.

Зданий времен Хаммурапи не сохранилось. Но благодаря раскопкам мы хорошо знаем, как выглядел Вавилон VII—VI вв. до н. э. Город был обнесен высокой зубчатой стеной с башнями и воротами. *Главные ворота богини Иштар* имели форму арки и были облицованы глазурованными кирпичами (Музей, Берлин; см. т. 8 ДЭ, ил. на с. 40). На синем фоне изображены фантастические белые и желтые драконы и быки. Краски глазури сверкают до сих пор. За воротами находился *храм бога Мардука* с семиэтажной башней — *зиккуратом*. Высота ее — 90 м, основание нижнего этажа — 90×90 м. Каж-

Стела царя Нарамсина, найденная в Сузах. Ок. 2300 до н. э. Красный песчаник. Лувр. Париж.

Справа: Охота на львов. Рельеф (Ассирия). VIII—VII вв. до н. э. Алебастр. Британский музей. Лондон.

Статуя фантастического крылатого быка (шеду) из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. 712—707 до н. э. Алебастр. Лувр. Париж.

Внизу справа: изразец с изображением быка (Вавилон). VII в. до н. э. Музей. Берлин.

дый следующий этаж был меньше предыдущего и окрашен в другой цвет. Зиккурат был основной архитектурной формой вавилонских храмов.

О высоком искусстве вавилонских архитекторов свидетельствуют развалины *висячих садов*, украшавших дворец царя Навуходоносора II (VI в. до н. э.). Он велел соорудить их для своей любимейшей

жены, которая была родом из гористой страны Мидии, чтобы на плоских равнинах Вавилонии создать хотя бы подобие родных ей лесистых гор.

Высокие сводчатые арки из кирпича были расположены уступами друг над другом, образуя террасы. Поверх кирпича налит асфальт, на нем — свинцовые плиты, а на них насыпана земля и посажены деревья и кусты.

В безлесной Вавилонии висячие сады производили необыкновенное впечатление. Недаром древние греки считали их одним из семи чудес света (см. т. 8 ДЭ, ст. «Новый Вавилон»).

К северу от Вавилона, в Ассирии, археологи также раскопали несколько городов, где были царские дворцы. И если каждый город был хорошо укрепленным местом, то дворец можно было назвать крепостью в крепости. Столица Саргона II (VIII в. до н. э.) так и называлась *Дур-Шаррукин,* что значит *Крепость Саргона.* Дворец стоял на высоком, искусственно насыпанном холме. Фасад дворца, его толстые стены были укреплены большими выступами, а в образованных ими нишах стояли статуи. Две из них одинаковы — это *два могучих великана,* каждый из которых держит одной рукой льва, как котенка. По-видимому, это изображен Гильгамеш, победивший страшного льва (Лувр, Париж).

По бокам у входа во дворец стояли огромные *статуи крылатых быков* с человеческими головами. Это *шеду* — стражи, охраняющие дворцовые врата (712—707 до н. э., Лувр, Париж). Каждый, кто подходил ко дворцу, уже издали видел шеду спереди — голову, грудь и две ноги. Стоило пройти дальше и посмотреть на шеду сбоку, как начинало казаться, что бык шагнул вперед. Ассирийский скульптор добился этого, сделав быку... пять ног! Спереди видны две ноги, а сбоку— четыре. А если бы не пятая нога, то в профиль бык казался бы треногим.

Особую нарядность придавала дворцу облицовка стен разноцветными глазурованными кирпичами. На синем или голубом фоне были изображены белые и желтые розетки, листья, цветы, деревья, животные.

Но, пожалуй, самыми интересными и по-настоящему художественными произведениями были *ассирийские рельефы,* украшавшие стены дворцов.

Ассирия была могущественной военной державой, ее походам и завоеваниям не было конца, поэтому и на дворцовых рельефах изображены в основном военные сцены, прославлявшие царя-полководца.

Все сцены переданы так живо, с таким мастерством, что сразу невозможно уловить ни условное изображение человеческой фигуры (всегда в профиль), ни одинаковые черты лица почти у всех людей, ни слишком сильно подчеркнутую мускулатуру рук и ног (этим художник хотел показать мощь ассирийского войска). На многих рельефах изображена царская охота, главным образом на львов. И на-

до сказать, что в изображении животных ассирийские художники достигли вершин мастерства. Все животные переданы удивительно точно и правдиво. И лошади, несущиеся в стремительном галопе, и быстроногие горные козлы, и грозные львы оживают на этих рельефах.

И хотя со времени их создания прошло более двух с половиной тысячелетий, они до сих пор производят сильное впечатление.

И вместе с тем эти памятники являются бесценным источником для изучения истории, жизни и быта древних, давно исчезнувших народов.

Искусство Древней Греции

Греция! Маленькая страна, занимающая южную часть Балканского полуострова, страна высоких гор, зеленых долин, с трех сторон окруженная морем. В этой стране издревле жил высокоодаренный народ, создавший богатую, разностороннюю культуру, замечательные памятники искусства и архитектуры. И хотя великолепные беломраморные храмы и другие сооружения греков дошли до нас сильно разрушенными временем и людьми, они продолжают восхищать нас величием пропорций и красотой форм, так же как и многочисленные мраморные и бронзовые статуи, найденные на территории Греции и греческих колоний во всем Средиземноморье.

Наивысшего расцвета древнегреческое искусство достигло в V в. до н. э., но корни его уходят в далекое прошлое. Уже в период неолита — новокаменного века (VII—III тысячелетия до н. э.) — в Греции жили земледельцы, сохранились остатки их деревень с хижинами, построенными из ветвей, обмазанных глиной. Они уже умели изготовлять глиняные сосуды, окрашенные красной, черной и белой красками.

Искусство Трои, Крита и Микен

Высокого расцвета достигло искусство на островах Эгейского моря и на побережье Малой Азии в эпоху бронзы, в III тысячелетии до н. э. Наиболее развитой была северо-восточная часть Малой Азии. Здесь, на пересечении торговых путей, связывавших Малую Азию и Балканы, возник город *Троя* (ныне это место известно под названием *Гиссарлык*, что означает «крепость, дворец»), укрепленный мощными каменными стенами. Под их защитой троянцы возвели каменные дома и дворцы, проложили мощеные улицы.

Троянцы хорошо владели искусством обработки металлов: при раскопках Трои было найдено несколько кладов с массивными золотыми, серебряными и бронзовыми сосудами, с ювелирными украшениями тонкой работы.

Троя много раз разрушалась землетрясениями и вновь отстраивалась. В XIII в. до н. э. город был захвачен *ахейцами* — греческим племенем, населявшим материковую Грецию, и сожжен. Это событие нашло отражение в древнегреческих мифах о войне греков с троянцами, послуживших основой знаменитой поэмы Гомера «Илиада».

В первой половине II тысячелетия до н. э. на первое место выдвигается культура *Крита* — большого острова в южной части Эгейского моря. Возвышение Крита связано с возрастающей ролью морской торговли.

Жившие на острове торговцы и мореходы были мирным народом — море защищало их от нападений извне. Здесь уже осуществился переход от родового к раннерабовладельческому обществу.

Резиденцией верховного правителя Крита был *Кнос*, город близ северного побережья острова. Археологи нашли остатки домов и обширного дворца, и теперь еще поражающего своей грандиозностью. Дворец был многоэтажным, нижние этажи, лишенные окон, освещались с помощью узких двориков — *световых колодцев*, прорезавших все здание сверху донизу. Все помещения группировались вокруг огромного центрального двора, вымощенного каменными плитами. На обширных складах в больших глиняных бочках — *пифосах* хранились припасы. Жилые и парадные комнаты дворца были украшены росписями, отражающими жизнь его обитателей. На стенах длинного коридора изображено торжественное шествие данников, несущих дары правителю. В одной из комнат — общество нарядно одетых мужчин и женщин, любующихся каким-то зрелищем. Может быть, таким зрелищем были акробатические игры с быком, представленные в другом по-

мещении: ловкие акробаты, юноши и девушки, вскакивают на спину бешено несущегося быка, кувыркаются на нем (фреска «Игра с быком», XVI в. до н. э., как и другие фрески из Кносского дворца, хранится в музее в Гераклионе). В росписях часто встречаются изображения растений и животных. Особенно любимы были морские животные — рыбы, дельфины, различные моллюски. Это понятно: ведь жизнь критян была тесно связана с морем. В фресках из Кноса нет строго повторяющихся канонов египетских росписей. Они поражают живописностью, естественностью и достоверностью художественного исполнения.

На фрески похожи росписи *глиняных ваз*, в изготовлении которых критские мастера достигли большого мастерства. Делали они и каменные сосуды с рельефами, изображающими борьбу или игры с быками. Это животное играло большую роль в жизни критян; возможно, в его облике критяне представляли себе божество. Почитали они и богиню-мать. В Кносе найдены статуэтки женщин со змеями — изображения самой богини или ее жриц.

Критские города и дворцы были разрушены в середине II тысячелетия до н. э. в результате извержения вулкана на острове Санторин в Эгейском море и вызванного им землетрясения. Господство в Эгейском бассейне перешло к ахейцам. Воинственные ахейцы жили в городах-крепостях материковой Греции: Микенах, Тиринфе и др. Остатки их укреплений до сих пор поражают своими мощными стенами из огромных камней. Ахейцы многому научились у критян, которых они, видимо, подчинили своей власти.

В богатых погребениях ахейских царей — глубоких шахтовых гробницах или больших каменных склепах — найдены изделия критских ремесленников — бронзовые кинжалы с инкрустированными золотом и серебром изображениями, золотые и серебряные вазы.

Золотые маски, закрывавшие лица умерших и передававшие их внешность, были творениями местных, микенских мастеров. (Вещи, найденные в микенских гробницах, хранятся в Национальном музее в Афинах.)

Дворцы ахейских правителей были устроены иначе, чем критские: вместо обширного двора в центре находилось помещение с очагом — *мегарон*. Но стены этих дворцов украшены росписями, похожими на критские.

У критян научились микенцы изготовлять металлические вазы и расписывать глиняные. Недаром культуру II тысячелетия до н. э. в Греции обычно называют *крито-микенской*.

Искусство геометрического орнамента

Ахейцы были сильным, воинственным народом. Это они в XIII в. до н. э. победили Трою. Но через несколько десятилетий их могуществу положили конец пришедшие с севера племена дорийских греков.

Доряне в культурном отношении стояли ниже ахейцев, у них еще господствовал родовой строй. Но они уже умели делать оружие из железа, и это помогло им одолеть ахейцев, располагавших лишь бронзовым оружием.

Разрушенные микенские города сменились бедными селениями. Культура Греции конца II — начала I тысячелетия до н. э. оказалась отброшенной назад по сравнению с культурой II тысячелетия. Конечно, не все достижения микенцев были забыты. Многие события микенского времени остались в памяти греков I тысячелетия до н. э. в виде мифов — легенд о богах и героях.

Новое греческое искусство так называемого *гомеровского периода* складывалось постепенно. Древнейшие его памятники — *глиняные вазы* XI—VIII вв. до н. э., украшенные *геометрическими узорами* и *геометризированными фигурками людей, а также животных*.

Техника изготовления таких ваз была унаследована от микенцев, но изображения стали другими, они имели магический смысл и отражали примитивную религию родового общества.

Искусство эпохи архаики

В VIII—VI вв. до н. э. родовой строй сменяется классовым рабовладельческим обществом, развиваются города-государства (*полисы*) и закладываются основы последующего высокого расцвета греческой культуры и искусства. Этот период называется *архаическим*, т. е. древним. В это время появляются первые *каменные статуи*. Возникновение их связано с жизнью городов-полисов. Все свободнорожденные граждане каждого небольшого самостоятельного государства в случае военной опасности должны были встать на его защиту. Чтобы вырасти здоровыми и сильными воинами, греческие юноши, а в некоторых городах и девушки, с детства занимались физи-

ческой культурой. Спортивные состязания были национальными праздниками. В честь победителей ставились статуи. Так возник самый распространенный в Греции тип статуи — *стоящий юноша-атлет (курос).*

Первые статуи конца VII — начала VI в. до н. э., отличались неподвижностью, они как бы застыли в напряженных позах, немного напоминая египетские статуи. Но сходство это чисто внешнее. Уже в этих ранних скульптурах греки стремились передать красоту обнаженного человеческого тела, атлетически сильного, пропорционально сложенного. *Образ прекрасного и доблестного человека лежит в основе греческого искусства.* И богов своих греки представляли в образе людей, более сильных и величественных, чем простые смертные. Наряду с куросами в эпоху архаики были распространены статуи девушек — *кор* — в пышных, нарядных одеждах. Лица кор оживлены легкой улыбкой, придающей им особую прелесть.

Человечность характерна и для греческой архитектуры. Греки не старались строить свои храмы грандиозными, подавляющими человека, как это было у египтян. Напротив, они стремились к тому, чтобы их здания были соразмерны людям, чтобы человек рядом с ними чувствовал себя значительным и сильным.

Человечность, гуманизм, проявляющиеся во всех областях греческой культуры, делают ее особенно близкой и дорогой нам.

Греческая архитектура, как и скульптура, складывается в эпоху архаики. Греки выработали особую систему — *ордер* — строго установленное, математически точное соотношение несущих (опор — колонн) и несомых (перекрытий — антаблемента) частей здания. Различаются три основных ордера — *дорический, ионический* и *коринфский* (см. ст. «Архитектура» и ил. на с. 34).

Первые греческие храмы были построены в дорическом ордере. Интересные их образцы сохранились в греческой колонии Пестуме, в Италии (храмы Геры и Афины, VI в. до н. э.; другой храм Геры, V в. до н. э.). Эти храмы построены в виде *периптера* — здания, со всех сторон окруженного колоннадой. Пропорции ранних храмов еще не установились окончательно; число колонн различно у разных храмов, они то тяжелы и приземисты, то слишком вытянуты.

Для греческой архитектуры характерна тесная связь со скульптурой. Фризы храмов украшались рельефами; рельефы или статуи помещались и на *фронтонах* — плоских треугольниках, образованных двускатной кровлей на торцовых сторонах храма.

Кносский дворец. Интерьер.
XVI в. до н. э. Крит.

Сюжеты этих изображений заимствовались из мифов. «...Греческая мифология, — говорил К. Маркс, — составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву». На фризах храмов VI в. до н. э. часто изображались подвиги героев греческих мифов Геракла и Тесея, мифические чудовища. Фигуры на этих рельефах плоски, часто непропорциональны, движения их угловаты, неестественны. Далеко не сразу овладели греческие скульпторы правильной, живой и правдивой передачей движения.

К концу VI в. до н. э. был достигнут определенный успех в этом отношении. Сражающиеся воины на фронтоне *храма Афины Афайи* на острове Эгина (ок. 500 до н. э.) представлены в стремительном движении, они нападают или обороняются (*«Нападающий воин»*, Музей античной скульптуры, Мюнхен). Правда, свойственные более ранним скульптурам скованность и застылость еще не преодолены в них полностью.

Наряду со скульптурой уже в эпоху архаики высокого развития в Греции достигла *живопись.* Но фрески и картины, писавшиеся на деревянных досках, до нас не дошли, о них мы знаем лишь из рассказов древних писателей. Представление о живописных картинах дают изображения на глиняных вазах.

Искусство украшать росписями поверхность ваз — *вазопись* — было издавна развито в Греции. В VI в.

Вазописец Бриг. Килик с изображением борьбы богов с гигантами. 490 до н. э. Глина. Музей. Берлин.

Курос из Аттики (архаическая статуя атлета или бога). Начало VI в. до н. э. Мрамор. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

до н. э. вазы расписывались силуэтными изображениями, нанесенными особой краской — черным лаком — на оранжевую поверхность глиняного сосуда. Такие вазы назывались *чернофигурными*. Важнейшим центром производства этих ваз была Аттика.

На многих вазах сохранились подписи сделавших их мастеров. Крупным мастером вазописи второй половины VI в. до н. э. был *Эксе́кий*. Изображенные им фигуры красиво сочетаются с формой вазы. Известна расписанная им чаша для питья — *килик*, на которой изображен плывущий по морю в лодке бог вина Дионис (Музей античного прикладного искусства, Мюнхен).

На *амфоре* — вазе для вина — работы младшего современника Эксекия, *Андоки́да*, изображен Геракл, похищающий трехглавого пса Цербера — стража подземного царства (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва).

В конце VI в. до н. э. распространился новый прием росписи ваз: фигуры оставлялись светлыми, цве́та глины, а фон между ними покрывался черным лаком. Такие вазы назывались *краснофигурными*. Новый прием позволил свободнее и естественнее передавать сложные позы и движения людей. Наряду с мифологическими сюжетами стали изображаться сцены из повседневной жизни. Так, вазописец *Евфро́ний* на большой вазе — *кратере* — умело и выразительно представил готовящихся к состязаниям атлетов (ок. 500 до н. э., Музей, Берлин).

Стреляющий Геракл. Статуя восточного фронтона храма Афины Афрайи на острове Эгина. Ок. 500 до н. э. Музей античной скульптуры. Мюнхен.

Искусство классики

Величайшие произведения греческого искусства были созданы в V в. до н. э. Начало этого периода ознаменовано победоносной борьбой свободолюбивых греков с персами, пытавшимися их поработить. В передовых полисах, таких, как *Афины,* складывается демократический республиканский образ правления. Но нельзя забывать, что только свободные граждане этих полисов пользовались всеми правами, что культура Греции была основана на эксплуатации труда многочисленных рабов (см. т. 8 ДЭ, ст. «Афины в период расцвета»).

Идеалы демократических полисов, проникнутые пафосом героической борьбы с врагами, нашли выражение и в искусстве, и в литературе, и в архитектуре. V и IV века до н. э. — время наибольших достижений во всех областях культуры Древней Греции. Этот период носит название *классического,* т. е. образцового. В архитектуре совершенствуется тип храма, устанавливаются окончательно пропорции ордеров. Около 460 г. до н. э. в общегреческом святилище в Олимпии был построен дорический храм в честь верховного бога Зевса. На главном, восточном его фронтоне изображена сцена из мифа, рассказывающая о состязании на колесницах между героями Пелопсом и Эномаем. По преданию, это состязание положило начало знаменитым Олимпийским играм.

Многочисленные скульпторы работали в Греции в V в. до н. э. Среди них выделяются три наиболее значительные: Мирон, Поликлет и Фидий.

Ми́рон в своем творчестве окончательно преодолел последние пережитки архаического искусства с его застылостью и неподвижностью форм. В середине V в. до н. э. он создал статую *Дискобола* — юноши, бросающего диск. Сложную позу напрягшегося для броска атлета он передал живо и убедительно. Бронзовая статуя Мирона не сохранилась, как и многие другие греческие скульптуры, известные лишь в более поздних копиях (лучшая копия «Дискобола» хранится в Музее Терм в Риме). И в других своих произведениях Мирон стремился раскрыть все богатство и разнообразие движений человека.

В отличие от Мирона его младший современник *Поликле́т* обычно изображал спокойно стоящего человека. Особенной славой пользовалась его статуя *Дорифора (копьеносца),* атлета-воина, воплощающего идеал прекрасного и доблестного гражданина свободного полиса (ок. 440 до н. э., мраморная римская копия в Национальном музее в Неаполе). Поза юноши, слегка согнувшего одну ногу и опирающегося на другую, проста и естественна, мускулатура его сильного тела передана живо и убедительно. Поликлет строил свои скульптуры по разработанной им системе математически точного соотношения частей человеческого тела. Древние греки называли статую Дорифора каноном, т. е. правилом; многие поколения скульпторов следовали ее пропорциям в своих произведениях.

Центром культурной и художественной жизни Греции V в. до н. э. были Афины — полис, возглавивший борьбу греков против персов. Вождем афинской рабовладельческой демократии в середине V в. до н. э. был Перикл. Сохранился скульптурный портрет Перикла работы *Кресила́я* (Британский музей, Лондон). Греки не стремились воспроизвести в портрете индивидуальные черты человека. Скульптор Кресилай создал наделенный красотой и благородством идеальный образ первого гражданина Афинского государства.

Памятником могущества Афин и величия победы над персами стал воздвигнутый при Перикле ансамбль *афинского кремля — Акро́поля.* Как и другие сооружения древних греков, Акрополь сильно пострадал от времени, но и теперь он поражает гармонией и уравновешенностью своей планировки, красотой отдельных зданий. Лучшие архитекторы и скульпторы того времени трудились над его возведением. Руководил же всеми работами величайший скульптор Греции, друг Перикла — *Фи́дий* (см. ил. на с. 55).

Украшенный колоннадой вход — Пропилеи — ведет на Акрополь. В центре Акрополя возвышается *Парфено́н* (447—438 до н. э.) — дорический храм, посвященный богине Афине Парфенос (Афине-Деве) — покровительнице города. Но его строители, архитекторы *Икти́н* и *Калликра́т,* ввели и отдельные элементы ионического ордера (см. ил. на с. 34).

Скульптурный декор Парфенона был создан под руководством Фидия. На рельефах фриза он изобразил торжественное шествие афинского народа в день праздника богини Афины — Великих Панафиней.

Вот скачут юноши на неоседланных конях *(Всадники);* едут колесницы; мерным шагом идут юноши и девушки с дарами богине, ведут жертвенных быков; возглавляют процессию почтенные старцы. (Фриз Парфенона находится в Британском музее в Лондоне. Отдельные его плиты — в музее Акрополя в Афинах и в Лувре в Париже. Часть фриза сохранилась на стенах Парфенона.) На длинной, около 160 м, ленте фриза расположено более 500 фигур людей и животных, и ни одна из них не повторяет другую.

Фронтонные скульптуры Парфенона дошли до нас в обломках, но даже в таком виде они полны величия и красоты. На восточном фронтоне Фидий изобразил миф о рождении богини Афины, которое происходило в присутствии других богов Олимпа. Особенно хороша статуя безмятежно отдыхающего бога *Диониса*, исполненная ленивой грации (Британский музей, Лондон). К числу лучших творений Фидия принадлежит *группа трех богинь*, расположенная в правой части фронтона. Она привлекает необычайной свободой и гордой грацией (Британский музей, Лондон). Великолепно переданы свободные и естественные позы, тонкие одежды богинь.

Для Парфенона Фидий создал колоссальную, высотой 12 м, *статую богини Афины Парфенос* из золота и слоновой кости (442—432 до н. э.). Она не сохранилась до наших дней и известна лишь по небольшим копиям (уменьшенная мраморная римская копия хранится в Национальном музее в Афинах). Богиня войны и мудрости была представлена спокойно и величаво стоящей в полном вооружении. Эта статуя олицетворяла мощь Афинского государства.

Не сохранилась и самая прославленная работа Фидия — 14-метровая *статуя Зевса*, сделанная также из золота и слоновой кости для храма в Олимпии. Греки считали ее одним из семи чудес света.

Кроме Парфенона на Акрополе были возведены и другие храмы. Привлекателен небольшой *храм Ники Аптерос* (Афины-Победительницы). Он построен в 449—ок. 420 гг. до н. э. архитектором Калликратом в ионическом ордере близ входа на Акрополь.

В ионическом ордере был построен и *Эрехтейон* — третий храм Акрополя (конец V в. до н. э.). Его отличительные черты — асимметрия плана и портик, в котором колонны заменены фигурами девушек — *кариати́дами*, поддерживающими перекрытие. Эрехтейон лишен торжественного величия Парфенона, зато он привлекает своей живописностью и нарядностью наружного убранства.

Помимо храмов к высшим достижениям греческой архитектуры относятся *театры*. Эти открытые сооружения с поднимающимися ступенями — сиденьями для зрителей — отличались прекрасной акустикой. Знаменит был театр в Эпидавре, построенный архитектором *Поликлетом Младшим* в IV в. до н. э.

В конце V в. до н. э. начинается период кризиса рабовладельческих полисов Греции. Война Афин со Спартой ослабила Грецию. Изменяется мировоззрение греков, их отношение к искусству. Величаво-возвышенное искусство V в., прославляющее героя-гражданина, уступает место произведениям, отражающим индивидуальные чувства, личные переживания. Скульптор первой половины IV в до н. э. *Ско́пас* изображает раненых воинов с лицами, искаженными страданием. Славилась его статуя *Менады*, спутницы бога вина Диониса, несущейся в неистовой, хмельной пляске (уменьшенная мраморная копия находится в Дрездене, в Альбертинуме).

По-новому стали изображать и богов. В статуях прославленного скульптора IV в. до н. э. *Праксите́ля* боги, утратив величие и мощь, приобретали черты земной, человеческой красоты. Бога *Гермеса* он изобразил отдыхающим после долгого пути (Музей, Олимпия). На руках у бога младенец Дионис, которого он забавляет виноградной кистью. Тонко передал Праксителъ красоту и грацию юношеского тела Гермеса, задумчивость его спокойного лица.

Скульптор второй половины IV в. до н. э. *Лиси́пп* создал новый образ юноши-атлета. В его статуе *Апоксиомена* (юноши, очищающего тело от песка) подчеркнута не гордость победителя, а его усталость и взволнованность после состязаний (Музей Ватикана, Рим).

Искусство эпохи эллинизма

Новый этап в истории Греции, наступивший в конце IV в. до н. э., после завоеваний Александра Македонского, и продолжавшийся до I в. до н. э., называется эпохой эллинизма. Искусство этого периода — эллинистическое искусство — распространяется на обширной территории, захватывая Грецию, Египет, Малую Азию, Северное Причерноморье, Среднюю Азию. Греческое искусство этого времени обогащается некоторыми идеями и темами восточного искусства. Эллинистическому искусству свойствен интерес к личности конкретного человека, к событиям повседневной жизни. Появляются портреты, передающие индивидуальные черты людей: величественных царей, смелых воинов, мудрых философов и поэтов. Распространяются жанровые скульптуры, украшавшие дома и сады богатых граждан, такие, как *статуя мальчика с гусем* скульптора *Боэ́фа* (начало II в. до н. э., Музей античной скульптуры, Мюнхен).

В то же время эллинистическое искусство призвано было прославлять победы царей — новых владык Греции и завоеванных Александром Македонским стран Востока. Характерна для этого периода статуя богини победы *Нике Самофракийской* (II в. до н. э., Лувр, Париж).

В Пергаме, государстве Малой Азии, в 180 г. до н. э. был сооружен *алтарь Зевса* — огромный мра-

Храм Геры в Пестуме. 2-я четверть V в. до н. э.

Мирон. Дискобол. Середина V в. до н. э. Мраморная римская копия с бронзового оригинала. Национальный музей. Рим.

Поликлет. Дорифор (копьеносец). Ок. 440 до н. э. Мраморная римская копия с бронзового оригинала. Национальный музей. Неаполь.

Круг Фидия. Скульптура восточного фронтона Парфенона. Всадники. Рельефы Парфенона. V в. до н. э. Мрамор. Британский музей. Лондон (*внизу*).

Иктин и Калликрат. Парфенон (храм Афины Парфенос) на афинском Акрополе. 447—438 до н. э.

Внизу в середине: Лисипп. Апоксиомен. 2-я половина IV в. до н. э. Мраморная римская копия с бронзового оригинала. Музей Ватикана. Рим.

Внизу справа: Праксителъ. Гермес с младенцем Дионисом. Ок. 340 до н. э. Мрамор. Музей. Олимпия.

Скопас. Менада. IV в. до н. э. Уменьшенная мраморная римская копия с мраморного оригинала. Скульптурное собрание. Дрезден. Альбертинум.

Нике Самофракийская. II в. до н. э. Мрамор. Лувр. Париж.

Справа: Александр. Афродита (Венера) Милосская. Ок. 120 до н. э. Мрамор. Лувр. Париж.

морный помост для жертвоприношений верховному богу греков, увенчанный колоннадой и украшенный большим рельефным фризом. Сюжет фриза — битва богов с гигантами, сыновьями богини Земли Геи, — символизировал победу пергамских царей над врагами. Могучие боги стремительными, порывистыми движениями атакуют и повергают наземь гигантов — чудовищ с человеческим туловищем, но со змеями вместо ног. С поразительной силой переданы пафос борьбы, торжество победителей и мучительные страдания побежденных (рельефный фриз *Пергамского алтаря* хранится в Музеях в Берлине).

В эллинистическую эпоху существовали и другие произведения, сохранившие красоту и ясность классических образов, созданных лучшими мастерами Древней Греции в V в. до н. э. Такова знаменитая *статуя Афродиты Милосской*, созданная скульптором *Алексáндром* ок. 120 г. до н. э. (статую Афродиты назвали Милосской в честь острова Милоса, где она была найдена в 1820 г.). Эта скульптура относится к числу лучших творений греческого искусства и бережно хранится в Париже, в Лувре.

Наряду с поэтическими и возвышенными изображениями богов, такими, как Афродита Милосская, некоторые произведения эпохи эллинизма выражают идею неотвратимости наказания, посланного богами. Прославленная скульптурная группа изображает *Лаокоона и двух его сыновей*, погибающих от укусов чудовищных змей. Этому жестокому наказанию Лаокоон, жрец бога Аполлона, был подвергнут за то, что он осмелился противиться воле богов, обрекших на гибель его родной город Трою. Эта выразительная, страшная своей беспощадностью сцена была создана скульпторами *Атенодóром, Полидóром* и *Агесáндром* в I в. до н. э. на острове Родосе, а затем перевезена в Рим (Ватикан, Рим).

Искусство эпохи эллинизма, отражающее самые различные стороны жизни того времени, завершает долгий путь развития древнегреческого искусства.

Замечательные произведения Древней Греции оказали огромное влияние на искусство народов всех последующих веков. И сейчас они продолжают восхищать нас не только своей красотой и совершенством исполнения, но и своей глубокой человечностью.

Искусство Древнего Рима

Древний Рим! Вначале город-государство на реке Тибр, затем господин всей Италии и, наконец, властелин всего бассейна Средиземного моря и Западной Европы. Росло значение Древнего Рима, менялось его искусство. Древнейшие сооружения римлян не сохранились до наших дней. Мы знаем только, что строителями первых римских храмов были этруски — северные соседи римлян, умелые архитекторы и скульпторы.

Умели этруски делать большие статуи из глины, камня или бронзы.

Многому этрусские мастера научились у греков, с которыми они рано завязали торговые отношения. В VI—V вв. до н. э. этруски были гораздо более развитым и культурным народом, чем римляне. Не удивительно, что именно их пригласили римляне для строительства первых своих храмов. Этруски делали и скульптуры для этих храмов, и статуи, украсившие Рим. Лишь одна из них дошла до нас — знаменитая статуя *Капитолийской волчицы*, кормящей Ромула и Рема (фигурки братьев-близнецов, легендарных основателей Рима, сделаны заново в XVII в. — старые не сохранились). Это творение неизвестного этрусского скульптора украшало некогда площадь города и стало символом Рима.

Но римляне не долго нуждались в помощи пришлых мастеров. Они быстро научились строить храмы, сооружать мосты, дороги, водопроводы. Они изобрели бетон — смесь гашеной извести, песка и щебня. Жидкую бетонную массу заливали в оболочку из дерева или оклады из кирпича. Бетон, застывая, превращался в твердую монолитную массу (см. т. 5 ДЭ, ст. «Из чего мы строим»).

Таким способом можно было строить огромные здания, простирать над широкими пространствами купола и своды. И если скромные сооружения римлян II — I вв. до н. э. дошли до нас сильно пострадавшими от времени, то перед грандиозными сооружениями первых веков нашей эры время оказалось бессильным.

Колизей (75—80 н. э.), или, как его называли сами римляне, Колоссей (громадный), — гигантский амфитеатр в форме овальной чаши. Некогда на трибунах Колизея располагалось около 50 тыс. зрителей, приходивших сюда смотреть бои гладиаторов. Этот предок наших стадионов имел арену, которую можно было заливать водой и превращать в бассейн.

Служебные помещения располагались под зданием и занимали пять этажей. В жаркие дни над трибунами натягивали огромный тент, для чего вдоль верхнего края здания были поставлены деревянные мачты.

240 арок тремя ярусами окружали арену Колизея, имеющую форму эллипса, и поднимающиеся уступами в 4 яруса места для зрителей. Каждую арку обрамляли полуколонны, над которыми тянулись антаблементы.

В первом ярусе колонны были тосканские, напоминающие дорические колонны главного храма Афин — Парфенона, во втором ярусе — ионические, в третьем — коринфские (см. ст. «Архитектура»). Но в Греции колонны всегда служили опорой, в Колизее же полуколонны, прилепленные к стене, маскировали толщину стены и были лишь декорацией. Такое чисто декоративное использование колонн и полуколонн характерно для римской архитектуры и отличает ее от греческой.

И другие сооружения Рима поражают своей грандиозностью, искусным исполнением, остроумием инженерного замысла. В ряде стран Европы и Северной Африки еще сохранились римские водопроводы, мосты и дороги, и во многих местах они продолжают служить людям.

В отличие от греков, знавших только стоечно-балочную конструкцию, т. е. колонну, перекрытую балкой, и помещения с плоскими потолками, римляне разработали арочное перекрытие и систему сводов. Римские своды поражают изобретательностью, масштабами, обилием разновидностей. Едва ли не высшим достижением римской конструкторской мысли был сомкнутый феерический свод, называемый обычно *купол*.

Один из наиболее совершенных образцов римской архитектуры — *Пантеон*, храм всех богов, построенный в Риме ок. 125 г. н. э. Круглое в плане здание перекрыто грандиозным куполом диаметром более 43 м.

Только в XIX в., с изобретением железобетонных конструкций, люди научились сооружать купола такого размера, а римляне построили купол Пантеона с помощью бетона и кирпичного каркаса. Здание чрезвычайно продумано. Высота его равняется диаметру, купол представляет собой полусферу. В центре купола находится отверстие, через которое проникает поток света, освещающий все внутреннее пространство огромного зала.

Пантеон поражал великолепием своего убранства. Квадратные углубления, необходимые для облегчения массы купола, так называемые *кессоны*, были заполнены бронзовыми золочеными розетками, стены внутри были выложены цветным мрамором, а колонны наружного портика были выточены из цельных гранитных монолитов.

Обязательной принадлежностью римских городов были общественные бани (римляне называли их *термы*). Обширные здания включали бассейн с проточ-

Колизей. 75—80 н. э. Рим.

Статуя Капитолийской волчицы. Конец VI — начало V в. до н. э. Бронза. Капитолийские музеи. Рим.

ной водой, своего рода искусственные озера. В одних помещениях были устроены ванны с теплой или горячей водой, в других — раздевальни, парильни. Большие залы предназначались для занятий гимнастикой. Но в римских термах были созданы условия не только для физических упражнений; в них имелись библиотеки с произведениями греческих и латинских писателей, кулуары и галереи для дружеских бесед и философских споров. Термы, построенные императором Каракаллой в начале III в. н. э. (*термы Каракаллы*), самые роскошные из многих сотен римских бань, вмещали до 2 тыс. человек одновременно.

Внутри термы были богато украшены. Стены их отделывали цветным мрамором, пол — мозаикой, сводчатые потолки покрывали росписями. Через широкие окна с переплетами из золоченой бронзы, в которые вставляли иногда вместо стекла пластины полупрозрачного камня, лился мягкий рассеянный свет. В залах терм стояли многочисленные мраморные и бронзовые статуи.

Римляне украшали свои дворцы, общественные здания и городские площади статуями, вывезенными из завоеванных ими городов Греции и Малой Азии, или копиями с прославленных греческих оригиналов.

Благодаря этим копиям, сохранившимся в огромном числе, мы можем судить о недошедших до нас греческих скульптурах. Но относились римляне к статуям не так, как греки. Они ценили их не как произведения, воспевающие красоту и совершенство свободного человека, а лишь как красивые вещи, украшавшие их быт.

Различие в содержании и идейной направленности искусства древних греков и римлян заключалось в социально-экономическом и политическом различии их стран. В отличие от маленькой Греции Рим был столицей колоссального государства, покорителем многих стран и народов. Афины в период расцвета были рабовладельческой республикой, Рим во времена своего наивысшего могущества — империей. В Греции человек считался мерой всех вещей, в Риме — песчинкой перед силой и властью государства.

Характерны для римского искусства и архитектуры триумфальные арки, воздвигавшиеся в память военных побед, важных событий, в честь императоров.

В Риме, недалеко от Колизея, возвышается арка, поставленная в I в. н. э. по случаю завоевания города Иерусалима императором Титом (*арка Тита*). Она украшена мраморными рельефами, на которых изваяны сцены триумфального шествия императора. Если греческий скульптор в своих рельефах, например во фризе Парфенона, стремился выразить радость, ликование, веселье, передавал ритм праздничной процессии, то римский ваятель подчеркивал лишь торжество победителей, несущих богатые трофеи, захваченные у противника. Греки изображали свободных граждан, римляне — солдат, вымуштрованных, дисциплинированных, приученных к строю. В этих рельефах нет гармонии древнегреческих изображений, зато с особой тщательностью и достоверностью переданы детали различных предметов, вооружение воинов, их одежды и прически.

Портрет пекаря и его жены. 1-я половина I в. н. э. Фреска из Помпей. Национальный музей. Неаполь.

Конная статуя императора Марка Аврелия. Ок. 170 н. э. Бронза. Установлена Микеланджело в 1538 г. на площади Капитолия в Риме.

Пантеон. Внутренний вид. Ок. 125 н. э. Рим.

Портрет императора Максимина Фракийца. Ок. 235 н. э. Мрамор. Капитолийские музеи. Рим.

К высшим достижениям искусства Древнего Рима относится *скульптурный портрет*. Его возникновение связано с религией римлян, у которых был развит культ предков. В каждом доме существовали домашние святилища — *ларарии*, в которых рядом с изображением богов-покровителей (*Лар*) стояли скульптурные портреты предков. Начав с изображения умерших, римляне затем перешли к созданию портретов живых людей.

Особенно высокого расцвета портрет достиг в эпоху Римской империи. Римский портрет всегда был удивительно правдивым, часто до жестокости трезвым и беспощадным. Скульпторы прежде всего стремились добиться сходства с оригиналом. Они не приукрашали изображаемых людей, не представляли их более красивыми, чем они были в жизни. Напротив, они смело и выразительно передавали в мраморе или бронзе худые, впалые щеки и морщины стариков, отвислые жировые складки лица, или мешки под глазами, или какую-нибудь бородавку на носу. С удивительной беспристрастностью, словно безжалостным лучом, высвечивали они солдатскую грубость полководца, лисью хитрость банкира, душевную пустоту аристократа, чванливую спесь наместника провинции. А рядом с такими портретами можно видеть изображения мудрых философов и благородных матрон.

Римские скульпторы даже в портретах императоров, изображаемых в виде величественных богов или героев-победителей, или полководцев, обращающихся с речью к войскам, стремились сохранить сходство с оригиналом.

Скульпторы знали множество различных приемов. Первоначально они раскрашивали мраморные портреты, обозначая зрачки, подцвечивая губы и волосы. Позже стали вырезать на месте зрачков углубления, что придавало удивительную живость взгляду, а в бронзовые головы для этой же цели вставляли глаза из цветных камней. Для изображения волос и одежды иногда применяли и цветной мрамор.

Древнеримские художники знали секрет *восковых красок*, не тускнеющих от времени и не боящихся воды. Ими они создавали живописные портреты, по совершенству и выразительности не уступающие портретам скульптурным. Но особенно любили римляне технику *фрески*. Стены домов и общественных зданий Рима нередко сплошь покрывались внутри фресками. Иногда это были великолепные орнаменты, составленные из стеблей, цветов, фигурок людей и животных. Иногда орнаменты сочетались с целыми картинами на темы греческих и римских мифов или произведений античных поэтов. Встречаются и живые сценки из жизни римских улиц.

Не менее важную роль, чем фреска, играла в древнеримском искусстве *мозаика*. Из мелких кубиков, вырезанных из разноцветных камней или отлитых из стеклянной массы, римские мозаичисты выкладывали не только сложные узоры, пестрыми коврами покрывавшие полы богатых домов, но и целые картины, не уступавшие живописным по красочности и совершенству.

Высоко развито было в Древнем Риме и прикладное искусство. Тончайшие украшения и покрытые рельефами сосуды изготовляли из золота и серебра римские чеканщики — *торевты*.

Из драгоценных металлов чеканщики умели делать и целые статуи. У египтян и сирийцев римляне переняли искусство изготовления *стекла* — прозрачного и цветного, из которого они делали прекрасные сосуды, переливавшиеся всеми цветами радуги, и нарядные бусы.

Особенно большого мастерства достигли древние римляне в резьбе по твердому камню. Резные камни, называвшиеся *геммами*, украшали ожерелья, перстни, служили печатями. Различаются геммы двух типов.

Камни с выпуклыми, рельефными изображениями называются *камеями*. Их часто вырезали из многослойных камней типа оникса, сардоникса или агата, причем старались расположить изображение так, чтобы светлое лицо вырисовывалось на темном, коричневатом или зеленоватом фоне, а волосы, шлем, одежда, сделанные из верхнего слоя камня, были темнее, чем лицо. На одноцветных камнях, вроде красного сердолика, зеленого змеевика, фиолетового аметиста, вырезались углубленные, «обратные» изображения. Такие камни называются *инталии*. Они служили преимущественно печатями для сургуча или воска, прикладывавшимися к письмам и документам.

Каждый период в истории мировой культуры по-своему ценен. Но особую роль ученые отводят античной культуре, т. е. культуре Древней Греции и Древнего Рима. Ибо литература, искусство и философия Древней Греции и Древнего Рима стали отправной точкой в развитии всей последующей европейской цивилизации. Искусство античного мира впервые воспело человека как прекрасное и совершенное явление природы.

«...Без того фундамента,— писал Энгельс, — который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы».

Античное искусство надолго сохранило значение образца и во многом осталось непревзойденным и недосягаемым.

Искусство древней и средневековой Индии

В древности Индия славилась на весь мир как страна удивительных чудес, несметных природных богатств и замечательных ремесленных изделий. Оттуда вывозили дорогие пряности, драгоценные камни, красивые изделия из слоновой кости, самую прочную булатную сталь, лучшие краски, среди них синюю — индиго. Но больше всего ценились индийские ткани из хлопка, их называли «сотканный воздух», «струящаяся вода» — так тонки и прозрачны они были! (См. т. 8 ДЭ, ст. «Древняя Индия в период расцвета».)

В одной из исторических летописей грек Мегасфен, прибывший с посольством в 302 г. до н. э. в столицу государства Магадха—Паталипутру, восторженно описывает этот город, название которого значило «сын цветка».

Паталипутра была окружена широким и глубоким водяным рвом, по которому могли плавать суда. Над рвом поднималась стена с 64 воротами и 570 боевыми башнями.

В III в. до н. э., при могущественном царе Ашоке (273—232 до н. э.), почти весь полуостров Индостан и ряд соседних стран были объединены в гигантскую империю. До наших дней сохранились сооружения из камня: небольшие храмы и кельи, вырубленные в скалах, погребальные буддийские памятники — *ступы* и отдельные *мемориальные колонны*, увенчанные скульптурами животных.

Ступы строились из кирпича и камня и имели вид полушария, окруженного оградой с четырьмя воротами. *Ступа в Санчи* (III—II в. до н. э.; штат Мадхья-Прадеш, Центральная Индия) имеет высоту четырехэтажного дома и была ранее облицована каменными плитами с рельефными изображениями сцен из преданий *буддизма* — религии рабовладельческого строя.

В Индии каменная скульптура служила украшением архитектуры и чаще всего создавалась в виде декоративных горельефов. Каждая фигура в них была неразрывно связана с другими изображениями. Позы, движения и жесты людей на горельефах на редкость выразительны и изящны. В этом проявилось влияние на скульптуру искусства танца, широко распространенного и любимого в Индии с древнейших времен.

Изредка встречалась в Индии и круглая скульптура. Такова знаменитая *Львиная капитель*, когда-то венчавшая огромную колонну, поставленную по велению царя Ашоки в городе Сарнатхе в память первой проповеди Будды. Эта капитель, изваянная в виде четырех львов, как бы сращенных спинами, служила опорой для большого *Колеса Закона* — символа учения Будды.

Еще при Ашоке в скалах начали высекать *пещерные храмы* и кельи для отшельников. Они были невелики и воспроизводили в камне деревянные жилые постройки. Позднее, в I в. до н. э., *в Карли* (близ Бомбея) *была создана самая большая в Индии пещера*. Этот буддийский храм — *чайтья* — имеет в длину 38 м.

Он вырублен в уединенном и живописном месте: в склоне каменистой горы над просторной чашей равнины, окруженной холмами. Все чайтья имели один план: продолговатый зал делился двумя рядами мощных колонн на три «корабля», или *нефа*. Из них средний — просторный, а два боковых — узкие и низкие, по ним можно было обойти вокруг зала. На дальнем конце зала, противоположном от входа, находилась ступа. Капители колонн чайтья в Карли изваяны в виде мужчин и женщин, парами восседающих на коленопреклоненных слонах. И все это высечено из цельного массива скалы с большим мастерством и по единому замыслу архитектора и скульптора!

В Северо-Западной Индии, в районе древней Гандхары, найдено много прекрасных скульптур, созданных начиная с I в. н. э. Это главным образом изображения Будды. Гандхарская скульптура сильно отличается от скульптуры других областей Индии первых веков нашей эры. В ней заметно влияние греко-римского искусства. Фигуры стоящего Будды позой и одеянием напоминают статуи римских императоров, философов или греческого Аполлона. Эти статуи были изваяны мастерами-греками, жившими в Индии и принявшими индийские религии. Постепенно индийские ученики греческих мастеров стали создавать статуи Будды в соответствии с представлениями своего народа. Изваянные ими фигуры сидящего Будды со скрещенными и прижатыми к телу ногами напоминают своей позой изображения отшельников и философов Древней Индии.

IV—VI века — период расцвета древнего искусства Индии. В это время север Индии (бассейн Ганга) был объединен в могущественное государство, управляемое царями династии Гуптов. Искусство, сложившееся в эти века на севере страны, распространилось и южнее. Замечательные образцы живописи этого периода сохранились *в буддийских пещерных храмах и монастырях в Аджанте* (штат Махараштра). Там начиная со II в. до н. э. на протяжении девяти веков было создано *29 пещер*, стены, потолки и колонны которых расписаны сценами из буддийских преданий и легенд и украшены скульптурой и резьбой. Аджанта была одним из центров не только буддийской религии, но и науки, искусства. Теперь Аджанта — символ величия древней культуры

Голова Будды. III—V вв. Известняк. Гандхара (Северо-Западная Индия). Музей Виктории и Альберта. Лондон.

Джайнский храм Парсванатха. XI в. Кхаджурахо. Штат Мадхья-Прадеш (Центральная Индия).

Принцесса Ирандати на качелях. Роспись на стене в пещерном буддийском монастыре. V в. н. э. Аджанта (Западная Индия).

Шива в образе бога танца Натараджана. X—XII вв. Бронза. Мадрас (Южная Индия). Музей Виктории и Альберта. Лондон.

Мавзолей Тадж-Махал в Агре. Ок. 1630—1652. С картины В. В. Верещагина.

Индии. Там бывает много туристов со всех концов Индии и из всех стран мира.

Росписи в Аджанте — это наглядная энциклопедия жизни Древней Индии, созданная в высокохудожественной и поэтической форме. Сцены быта разных сословий, от князя до нищего, исторические события и предания буддизма изображены на материале окружающей художника жизни. В одной сцене изображается *детство Будды*. Художник нарисовал обстановку комнаты, птичек в клетках, играющих детей, среди которых и маленький Будда. В другом месте перед нами *принцесса Ирандати на качелях*. С ней беседует только что примчавшийся на волшебном коне всадник. Как хорошо нарисованы полупрозрачные ткани одежд, жемчужные ожерелья и золотые браслеты, оттеняющие смуглость кожи полуобнаженных фигур!

Радостное восприятие жизни, любовь к человеку и природе, ощущение единства всего живого — отличительные черты искусства Аджанты.

Когда в VII—VIII вв. рабовладельческий строй в Индии сменился феодальным, усилилась власть касты жрецов-брахманов, стремившихся с помощью искусства утвердить свое религиозное учение. Под их воздействием и в связи с новыми условиями жизни сильно изменилась храмовая скульптура Индии.

Все чаще стали появляться символические образы богов, поражающие своей фантастичностью, с несколькими головами и руками. Вместо Будды теперь стали изображать Брахму, Вишну и Шиву, а также многие второстепенные божества религии *индуизма*, сменившей буддизм.

В пещерном храме VIII в. на острове Элефанта близ гавани Бомбея высечен из скалы гигантский *бюст трехликого Шивы* почти 6 м высотой. Три лика Шивы означают его троякую природу: его незыблемое бытие, ярость и милость.

Часто Шива представлен танцующим. *Шива Натараджан* (бог танца) изображается с одной головой, но с третьим глазом во лбу и с четырьмя руками, в одной — символический барабанчик, в другой — пылающий огонь. Ногами он попирает карлика — демона зла, овоего врага.

Натараджан изображается вечно танцующим. Он олицетворяет религиозное учение о том, что Вселенная вечно движется, а Шива — ее энергия и источник движения. Много таких замечательных статуэток из бронзы сохранилось в Индии начиная с X в.

С VIII в. появляется тип храма-горы в виде башни, как, например, храм Парсванатха религии джайнизма, возникшей одновременно с буддизмом. Парсванатха был одним из пророков религии джайнизма.

Когда знаменитый русский землепроходец тверской купец Афанасий Никитин в XV в. побывал в Индии, он увидел там храмы другой широко распространенной в Индии религии — *мусульманской:* это были мечети, а также мавзолеи, которых в Древней Индии не было. Мусульманам запрещалось изображать в искусстве людей и животных. Поэтому в мечетях и мавзолеях нет скульптуры и живописи, но зато они имеют красивые купола, тонкие башенки — *минареты*, стройные стрельчатые арки и отличаются геометрически правильными строгими контурами. Эта новая индо-мусульманская архитектура обогатила искусство Индии и сделала его еще более разнообразным по форме и содержанию.

Замечательный образец индо-мусульманской архитектуры — беломраморный мавзолей *Тадж-Махал* (ок. 1630—1652) в Агре. Когда пылает солнце, здание, как зеркало, отражает его блеск, купол мавзолея похож на «облачко, отдыхающее на воздушном троне», как говорят в Индии. А при лунном свете сказочно прекрасное здание очаровывает мягким зеленоватым сиянием.

С этой жемчужиной средневековой индийской архитектуры нас знакомит картина известного русского художника В. В. Верещагина, побывавшего в Индии.

Тадж-Махал, древние буддийские и индуистские храмы и украшающая их скульптура и живопись — гордость индийского народа, создавшего великое самобытное поэтическое искусство.

Искусство древнего и средневекового Китая

О древности культуры Китая рассказывают не только экспонаты музеев, но и сама земля, полная неизведанных тайн и богатств. Несмотря на многочисленные войны и разрушения, пережитые страной, она до сих пор усеяна многочисленными памятниками старины. Сотни курганов вздымаются среди зеленых рисовых полей, древние каменные плиты с надписями, словно вехи истории, отмечают давно забытые места, на вершинах диких гор вырисовываются стройные силуэты полуразрушенных башен — *пагод*, неведомо кем построенных, подземные дворцы — гробницы скрывают многочисленные сокровища, становящиеся достоянием людей зачастую лишь благодаря случайности.

На протяжении многих веков, начиная с III тысячелетия до н. э., китайский народ создал огромное количество самых разнообразных произведений искусства, в которых проявились поэтическая любовь к природе, поклонение ее силе и необъятности, воплотилось развивающееся из поколения в поколение виртуозное мастерство.

Уже во II тысячелетии до н. э. в Китае возникли первые города и иероглифическая письменность. В ту пору еще не было бумаги и все важнейшие события фиксировались на черепаховых табличках и на бронзовых сосудах. На окраинах городов возникали большие мастерские бронзолитейщиков, где для важнейших церемоний, жертвоприношений духам земли и неба, для захоронений и для быта знати выплавляли самые разнообразные *бронзовые сосуды:* котлы-треножники, чаны на ножках, сосуды для вина, чаши и кубки — от крошечных до огромных, весящих более 600 кг.

Древнекитайскую бронзу можно отличить сразу по узорам и формам. Узоры, то маленькие и плоские настолько, что их можно рассмотреть только через лупу, то большие и выпуклые, отличались удивительной четкостью и совершенством линий. Заполняя всю поверхность сосуда, они в причудливых, сказочных, ни с чем не сравнимых образах зверей (бегущих драконов, рогатых чудовищ) повествовали о силах природы. Каждый сосуд был как бы малой моделью мира, готовой охранять человека от всевозможного зла. Выпуклые ребра разделяли его на части, соответствующие странам света; узоры облаков, тигры, драконы и совы, высовывающие свои морды с разных сторон, рассказывали о том, как представляли себе люди того времени в образах животных стихии неба, огня, земли и воды.

В I тысячелетии до н. э. умножилось число городов. Вместе с развитием многообразных потребностей наряду с бронзовыми предметами появились и другие художественные изделия — мебель, лаковая утварь. Появились и первые картины, написанные тушью на шелковых *свитках*. Самая ранняя из тех, что сохранились, восходит к IV в. до н. э. На ней тонкими штрихами изображена женщина, которая наблюдает за небесной битвой дракона и феникса, вероятно означающих властвующие над ее судьбой стихийные силы жизни и смерти.

Культ мертвых в Китае — один из древнейших. Считалось, что умершему человеку нужна вся та утварь, все то предметное окружение, что и при жизни. Поэтому уже во II тысячелетии до н. э. могилы знати были огромными подземными дворцами, наполненными драгоценными изделиями. На рубеже новой эры подземные склепы превратились в своего рода этнографические музеи, скрытые от человеческих глаз. По хранящимся там предметам можно воспроизвести почти буквально картину быта древних китайцев. В погребениях обнаружены не только бронзовые зеркала, курильницы, глиняные фигуры собак, свиней, баранов, лошадей и домашней птицы, но и модели усадеб, двух- и трехэтажных домов, высоких дозорных башен, выполненных вплоть до мельчайших деталей с удивительным искусством. Само тело умершего обшивалось скафандром, состоящим из тонких нефритовых пластинок, скрепленных золотыми или бронзовыми кольцами. Считалось, что нефрит оберегает от порчи и проникновения злобных сил. Стены склепов сплошь покрывались резными рельефами. Эти рельефы рассказывали о том, как представляли себе древние китайцы взаимодействие земной и небесной жизни. В глубокой тьме длинных подземных коридоров на двойных створках тяжелых каменных дверей сохранились и поныне изображения стражников в длинных одеяниях, а также мифических охранителей четырех стран света — черепахи, тигра, дракона и феникса, обозначающих север, запад, восток и юг. Они стерегли вход в усыпальницу.

Наиболее богаты рельефами погребения в провинциях Шаньдун и Сычуань. На рельефах находят место не только сцены жатвы и охоты на диких уток, но и изображения планет, духов грома, богов ветра, показаны вихрем мчащиеся драконы — участники битвы морских и небесных стихий. Эти рельефы восходят к III в. до н. э., ко времени объединения Китая и возникновения первого централизованного рабовладельческого государства — Циньской империи. Свидетельство мощи империи Цинь и сменившей ее империи Хань (III в. до н. э.—III в. н. э.)— Великая Китайская стена, отгородившая страну на многие сотни километров от песков пустыни и набегов кочевников (см. т. 8 ДЭ, ст. «Строители Великой стены»).

Период расцвета живописи, архитектуры, художественных ремесел совпадает с правлением императоров династии Тан и сменившей ее династии Сун (VII—XIII вв.). В огромных многочисленных городах того времени были сосредоточены библиотеки и театры, великолепные дворцы и храмы. Города обносились крепостными стенами и имели сторожевые башни. Строились китайские города по простому и четкому плану, выработанному еще в глубокой древности. Прямые как стрелы улицы пересекали города из конца в конец и делили их на кварталы. Императорский дворец, окруженный стенами с башнями и рвом, располагался всегда на главной магистрали. По такому плану были построены столица Танского государства — Чанъань (теперь Сиань), сунская столица Бяньлян (теперь Кайфын), а позднее и Пекин, ставший с XV в. столицей Китая. Дворцы Китая включали в себя множество зданий и беседок, водоемов, площадей, парков.

Легкие деревянные сооружения возводились в Китае на каменном основании. Дома обычных людей были одноэтажными, обращенными входами и окнами в квадратный двор. Основной мебелью, местом для еды и отдыха в них служил *кан* — своеобразная невысокая теплая лежанка. Дворцы знати были многоэтажными, имели беломраморные *цоколи*, резные *пандусы*. Широкие черепичные крыши с изогнутыми краями опирались на покрытые лаком столбы и служили в равной мере защитой и от палящих лучей солнца, и от проливных дождей. Эти яркие крыши, по выражению самих зодчих, парили над городом, как распластанные крылья птиц. Стены частично были разборными, превращались летом в легкие ажурные решетки, а на зиму утеплялись. Стекла заменяла тонкая бумага, пропускающая в помещение легкий рассеянный свет.

Храмы средневекового Китая либо были деревянными и напоминали дворцы, или высекались вдали от города в толще скал. Самый знаменитый буддийский пещерный храм *Цяньфодун* («пещеры 1000 Будд») создавался в течение нескольких веков (с IV по XIV в.). Стены, потолок и все скульптуры в этом храме были из лессовой глины. Они расписывались нежными и яркими минеральными красками. В настенных росписях художники отразили свои представления о райских дворцах и благоухающих садах, о прекрасных небесных танцовщицах, разбрасывающих по небу цветы. Божества, вылепленные из глины, своими лицами, затейливыми прическами и пышными одеждами напоминали придворных.

Деревянные храмы и высокие многоярусные башни — пагоды, напоминающие о знаменитых событиях и святынях, живописно располагались в гористых местах среди густой зелени. Поднимаясь по крутым тропинкам, путники, еще не видя пагод, слышали нежный звон колокольчиков, подвешенных к углам крыш. По горбатым мраморным мостикам, переброшенным через тихие водоемы, пересекая цветущие рощи персиков или диких слив, путники попадали в места уединения и тишины.

Замечательные памятники искусства зодчих средневекового Китая можно увидеть во многих уголках огромной страны. Наиболее красивы *пагода Суньюэсы* в Хэнани (VI в.), *Даяньта* («пагода диких гусей») в Сиани (VII в.), *пагода Тигровой горы* в Сучжоу (X—XI вв.), *Баочу* и *Люхэта* в Ханчжоу (X—XII вв.) и др.

Зодчие средневекового Китая мыслили здания как часть природы. Недаром в период Сун такое развитие получают маленькие южные сады-картины. В этих садах живописно затаенные среди зелени павильоны и беседки из некрашеного дерева гармонируют с искусно составленным ландшафтом, где покрытые мхом скалы, водопады и ручьи, скомпонованные опытной рукой архитектора, живописца и поэта, воспроизводили картину большого мира.

Той же любовью к природе проникнуты и китайские *картины-свитки*. Именно в период расцвета государств Тан и Сун пейзаж становится основной темой живописи. Горы и водопады, тихие горные долины, манящие в бесконечную даль речные просторы, стада оленей, чутко прислушивающихся к шорохам осеннего леса, — все, чем славится природа Китая, запечатлели в своих свитках живописцы того далекого времени. Недаром сам пейзаж получил в Китае название *шань-шуй* — *«горы-воды»*.

Чтобы передать необъятное пространство мира, живописцы писали свои картины на очень длинных свитках из шелка или бумаги. Вывешивали их ненадолго, а затем хранили свернутыми, как сокровища. Часто на картинах писали стихи, отчего смысл стихов приобретал еще большую прелесть.

Пейзажи VII—VIII вв. ярки и нарядны, они написаны сочными синими, зелеными и белыми красками и обведены по краям золотым контуром. Наиболее известными художниками этого времени были *Ли Сы-сюнь* и *Ли Чжао-дао*. Природа представляется им огромным и сказочным миром, радостным и ярким.

Живописцы последующих веков стали писать картины зачастую и одной черной тушью, которая благодаря их искусной кисти приобретала самые разные оттенки. Ее размывы передают то тончайшую дымку тумана, то косматые лапы сосен, нависших над головокружительной бездной. Чтобы передать необъятность мира, художник пишет свою кар-

Жертвенный сосуд. II тысячелетие до н. э. Бронза. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

Иволга на гранатовом дереве. XII — начало XIII в. Шелк, минеральные краски. Музей Гугун. Пекин.

Пагода Люхэта. 970—1156. Провинция Ханчжоу.

тину так, словно смотрит на мир с высокой горы и перед ним расстилаются бесконечные дали. Картины знаменитых живописцев XII—XIV вв. — *Ма Юаня, Ся Гуя, Лян Кая* и *Ни Цзаня* очень тонко передают лирическое настроение человека через состояние природы. Живописцы Китая не писали прямо с натуры, они воспроизводили пейзажи по памяти. Они беспрерывно тренировали свою зрительную память, пристально вглядываясь в природу, изучая ее. Удар их кисти всегда точен, ведь на пористой, легко впитывающей влагу бумаге или шелке никакие поправки уже невозможны. Тонкой, изящной линией, без всяких теней умели они воспроизвести бархатистую шкурку персика или пятнами туши — нежный, распускающийся цветок пиона. Живопись подобного рода называлась в Китае *«цветы-птицы»*. Знаменитыми мастерами этого жанра были *Хуан Цюань* (X в.), *Цуй Бо* (XI в.) и другие.

Средневековое искусство Китая славится и своими изделиями из резного лака, керамики и фарфора, дерева и камня. Секреты изготовления фарфора и полировки изделий из полудрагоценных камней вырабатывались на протяжении тысячелетий и передавались из поколения в поколение. Керамика и фарфор XI—XIII вв. особенно изысканны. В это время изготовляли серо-зеленые, бирюзовые, белоснежные фарфоровые сосуды, украшенные гравированным тонким узором из цветов, и желтоватые вазы с черным рисунком, будто нанесенным сочной тушью. В XVI—XVIII вв. фарфор стали богато расписывать. Его продавали во многие страны мира.

Камень и кость, дерево и бумага, смола и глина оживали под терпеливыми руками китайских мастеров-виртуозов. Средневековое искусство Китая вводит нас в волшебный мир, полный аромата древних легенд.

Искусство древней и средневековой Японии

Японию называют страной восходящего солнца, так как ее земля первая в восточном полушарии озаряется солнечными лучами.

Япония расположена на четырех крупных и ряде мелких островов, которые омываются Тихим океаном и морями. Природа ее разнообразна и красива. Вместе с тем, пожалуй, нет ни одной страны, где бы природа так вероломно сочетала ласковость с крайней суровостью к людям.

Япония — страна многих действующих вулканов, которые беспрерывно угрожают людям. Землетрясения здесь разрушают дома, выбрасывают на берег гигантские волны, причиняя стране неисчислимый ущерб. Однако с давних пор японцы научились бороться с грозными стихиями. Их легкие деревянные дома строятся на столбах, врытых в землю, и при землетрясении лишь колеблются. Столбы спасают дома от гниения в условиях постоянной влажности и обилия тропических ливней. Скользящие стены и широкие свесы крыш также имеют свой особый смысл.

Перегородки между комнатами, как и наружные стены, могут раздвигаться, и тогда вместо многих комнат образуется один зал, открытый в жару прохладным сквознякам, а крыша, подобно гигантскому зонту, затеняет помещение, не давая солнцу прокрадываться внутрь. Неподвижной, стабильной мебели в традиционном японском помещении почти нет. Издревле сложился особый культ чистоты. Японцы научились при вечном недостатке земли, минимуме площади обходиться и минимальным количеством вещей. Пол застилается мягкими соломенными циновками, в стенные шкафы убираются постели, днем их заменяет низенький столик и подушки для сидения.

В комнате висит одна картина. Ее, как и искусно составленный букет цветов, меняют в зависимости от сезона, настроения хозяина. Картина помещается в нише и определяет красоту ничем не заполненной комнаты. Так с древности в Японии сложились свои обычаи, свои особенности жизни, строительства, а в результате — своеобразные культура и искусство.

Долгое время об искусстве древней Японии ничего не было известно. Лишь в начале XX в. археологи обнаружили в разных областях страны памятники III—I тысячелетий до н. э., дающие представление о самобытной культуре, существовавшей в древности на японских островах. III—II тысячелетия — время интенсивного изготовления великолепных и тяжеловесных сосудов, вылепленных из серой, голубой, розовой глины и украшенных рельефными узорами, зачастую напоминающими форму соломенного жгута. Поэтому сосуды называются *дзёмон* («веревка»). Предполагают, что они служили для жертвоприношений. Дзёмон называют и весь период времени, в который создавались эти сосуды.

Вазы с налепленными у широкой горловины узорами из выпуклых глиняных жгутов напоминают то рогатые морские раковины, то переплетения тропических зарослей.

К началу нашей эры относится зарождение первого японского государства Ямато и создание первых грандиозных гробниц правителей. Погребения — *кофуны* — в виде больших холмов, окруженных водой, отличались от китайских своей необычайной формой, напоминающей сверху замочную скважину. Около них обнаружены многочисленные глиняные статуи людей, животных, модели амбаров, домов. Высота моделей свыше 1 м. Около гробниц и певцы, и акробаты, и боевые оседланные кони, и суровые, закованные в бранные доспехи воины. Фигуры обращены к разным сторонам света, охраняя могилу от злых духов.

Японцы издревле верили в богов *«ками»*, олицетворяющих силы природы, ее просторы и стихии. Обожествлялось все, что было человеку непонятным: ветры и грозы, ураганы и ливни, водопады и огромные скалы, могучие деревья и океаны. Для поклонения богам на засыпанной морской галькой площади строились святилища из сохраняющей свою естественную красоту ценной породы дерева — *хиноки* (кипариса). Простые по форме, напоминающие древние амбары без окон, с высокими двускатными крышами из прессованной соломы или сосновой коры, эти святилища возводились на столбах и окружались галереей. Внутри царили полумрак и пустота. Ни картин, ни статуй богов не было, только святилищные реликвии. Считалось, что храм населен невидимыми божествами природы. Живописный путь к храму начинался издалека. Он шел прямо к строгим деревянным воротам — *тории*. Особенно строг и прост *ансамбль святилища в Исэ*, окруженный густым хвойным лесом. Его возраст сравнительно невелик, но выглядит он точно так, как выглядело первое святилище, построенное в этом месте в III в. Дело в том, что, согласно закону, каждые 20 лет возле святилища на расчищенной площади возводили такое же новое, а старое уничтожали.

Только благодаря этому мы можем составить представление о том, как выглядели древнейшие японские храмы.

Японское феодальное государство сложилось в VII в. и просуществовало до середины XIX в. Веками укреплялся господствующий класс крупных феодалов и поместного служилого дворянства — японского рыцарства (самураев). Их вкусы и идеологию, а также существовавшие в эти столетия религии и отражало искусство, процветавшее тогда в Японии (см. т. 8 ДЭ, ст. «Крестьяне и самураи в феодальной Японии»).

С конца VI в., когда в Японию из Китая и Кореи проник буддизм, началось строительство буддийских деревянных храмов и высоких многоярусных башен — *пагод*. В отличие от древних святилищ они имели широкие черепичные, изогнутые по углам крыши, а внутри содержали множество бронзовых и деревянных буддийских статуй. Примером таких храмов может служить храмовый ансамбль *Хо́рюдзи*, построенный в начале VII в. вблизи первой японской столицы — Нара. Главное здание этого ансамбля — *Золотой храм (Кондо)* и пагода с пятью ярусами хорошо сохранились. Вход на территорию храма открывали массивные ворота, подобно храмам увенчанные крышами. Просторный ансамбль храма был окружен сплошной оградой и обходной крытой галереей. Внутри пагоды поставлен мощный ствол кипариса, который, балансируя, спасает ее от разрушения во время землетрясений. Живопись на стенах Кондо изображает светлые райские миры. В центре храма сосредоточены бронзовые и деревянные статуи буддийских божеств, окутанных широкими складками одеяний, с лицами, исполненными редкой одухотворенности. У многих божеств на головах ажурные короны.

О высоком мастерстве японских строителей свидетельствует храм *Тодайдзи* (VIII в.) — самое большое деревянное здание в мире. Оно вмещает огромную бронзовую статую Будды.

В IX—XII вв. в Японии появилась светская живопись — *ямато-э*. Художники-живописцы на ширмах, на шелке и бумаге яркими красками с добавлением золота рисовали пейзажи, придворные сцены.

Картины в форме горизонтальных свитков — *эмакимоно* — рассматривались на столе, а вертикальные свитки — *какэмоно* — украшали стены парадных комнат. Часто живописцы иллюстрировали и знаменитые романы современников, передавая не столько их содержание, сколько аромат поэтической грусти, особой мечтательной нежности, заключенной в них. Свои композиции они строили так, что зритель будто случайно становился свидетелем жизни дворца, наблюдая ее через снятую крышу.

В XII—XIV вв. в буддийских монастырях монахи-художники начали писать картины на бумаге одной черной тушью, используя все богатства ее серебристых и бархатистых оттенков. Художник *Тоба Сёдзо* (вторая половина XII в.) на длинных свитках показал проделки и важность лягушек, зайцев, обезьян, подражающих людям, высмеяв под видом животных алчность и глупость монахов.

В XV в. в этой технике художник *Тоё Ода*, или *Сэссю* (1420—1506), передал в своих картинах *«Четыре времени года»* различные состояния природы, словно меняющей настроение в зависимости от сезона. В пейзаже *«Зима»* всего несколькими сильными ударами кисти передано ощущение морозного воздуха, как бы расколовшегося на хрупкие кристаллы в ледяной тишине безмолвных ущелий.

В XII—XIV вв. наряду со статуями буддийских божеств, а зачастую вместо них в храмах появились правдивые портретные статуи монахов, воинов, знатных сановников. В суровости лиц этих сидящих в глубоком раздумье или стоящих фигур, выполненных из дерева и раскрашенных, а порой еще одетых в натуральные одежды, японские скульпторы передали огромную внутреннюю силу. В этих творениях японские мастера подошли вплотную к раскрытию глубин внутреннего мира человека.

К этому же времени относится и появление *парадных портретов* знаменитых полководцев — правителей Японии. Воины, стоявшие у власти, чтили самообладание и силу. Портрет работы художника *Фудзивара Таканобу* (1142—1205) изображает военачальника Минамото Ёритомо в темной одежде, сидящим, по японскому обычаю, на полу. Его тело кажется особенно мощным и как бы скованным жесткой тканью. Все внимание художник сосредоточил на властном, надменном бледном лице, создав образ непобедимого, жестокого владыки.

В XV в. в столице Киото, где жили императоры, возводились многочисленные храмы и увеселительные загородные дворцы, окруженные садами.

Искусство устройства садов на небольшой площади (порой даже на маленьком подносе) прославило японских мастеров на весь мир. Сад — неотъемлемая часть архитектуры. Он всегда удивительно гармонирует с легким деревянным строением, близ которого располагается. Сады не только подражают естественной красоте природы. Искусно подобранные неровности ландшафта, скалы и водоемы воспроизводят грандиозность и необъятность мира, они рассчитаны на длительное созерцание. Благодаря умелому расположению различных деталей маленький сад превращается в неизведанный мир с глухими чащами, речными заводями, лесными тропинками. Существуют сады для прогулок и сады-картины, предназначенные только для созерцания с террасы дома.

Стремление изобразить целый мир на малой площади привело к тому, что сады стали создаваться порой только из камней и белой морской гальки, изображая океан с островами, зверей, например тигрицу с тигрятами, и т. д.

В некоторых садах помещали уединенные, словно затерянные, нарочито скромные хижины, в которых происходили особые, связанные с буддийскими обрядами чаепития — *тяною* («чайные церемонии»), сопровождавшиеся беседами об искусстве и поэзии.

Большой известностью пользуется *Золотой павильон* (Кинкаку) в городе Киото, построенный в XIV в. как увеселительный дворец. Среди густой зелени сада дворец, отражающийся в пруду, сверкает как драгоценность.

К XVI в. относится знакомство Японии с европейцами. Под их влиянием, а часто и с их помощью японские мастера в XVI—XVII вв. сооружали замки-крепости с высокими деревянными башнями на каменных основаниях, с многочисленными крышами и роскошными росписями внутри.

В XVII—XIX вв. в городах развиваются торговля и ремесло. Для городского населения художники изготовляли гравюры, которые в большом количестве печатались с деревянных досок на тонкой бумаге. Спрос на них был очень велик: каждый человек мог теперь вместо дорогой и подчас недоступной картины-свитка купить нарядную и понятную ему по смыслу гравюру. И герои гравюр уже иные. Это актеры и гейши, влюбленные пары, ремесленники за работой. Часто художники создавали и праздничные, очень нарядные гравюры — *суримоно*, куда вписывались стихи с пожеланием счастья.

Цветные японские гравюры пользуются признанием во всем мире. Известный мастер гравюры *Китагава Утамаро* (1753—1806) славился изображением молодых женщин, а художники *Кацусика Хокусай* (1760—1849) и *Андо Хиросигe* (1797—1858) — своими пейзажами, воспевшими величие и красоту Японии. Изображениям актеров посвятил свое творчество *Дзюробей Сярку* (XVIII в.). Он показывал их в ролях, часто с искаженными страданием и гневом лицами.

В XVII—XIX вв. всемирную известность получили многочисленные художественные изделия Японии. Керамика Японии поражает естественностью и изменчивостью узоров. В ней всегда ощутима рука мастера, который каждому предмету умеет придать неповторимую красоту и неожиданность, мягкость форм и пластичность. Очень красочны и живописны также фарфор, вышивка, резьба по слоновой кости, бронзовые фигуры и вазы, эмали. Но особенно славились изделия из черного и золотого лака, который добывался из смолы лакового дерева и окрашивался. Знаменитым мастером лаков был *Огата Корин* (1658—1716), создавший ряд замечательных лаковых шкатулок и картин на ширмах.

К. Хокусай. Белый дождь под горой (из серии «36 видов горы Фудзи»). Первая половина XIX в. Цветная гравюра на дереве.

Сосуд дзёмон («веревка»). III—II тысячелетие до н. э. Керамика. Собрание Миясака.

Золотой павильон (Кинкаку) в Киото. XIV в.

К. Утамаро. Цветная гравюра на дереве. Из серии «Шелководство». XVIII в.

Искусство древнего и средневекового Вьетнама

Пагода Дьен-Бо (Мот-Кот). 1049. Восстановлена в 1955. Ханой.

Уже в древности искусство Вьетнама отличалось богатством и своеобразием форм, самобытностью художественного языка.

В центральной части и на юге страны, среди диких джунглей, еще сохранились поросшие густым кустарником развалины древних храмов, сложенных искусными зодчими в VIII—X вв. О многом могут рассказать эти развалины: о высокой технике кладки, издавна существовавшей во Вьетнаме, о том, что *древние храмы строились из огромных кирпичей и каменных блоков.* Это были стройные здания в виде башен, украшенные снаружи богатой лепкой, статуями божеств и изображениями различных мифологических сцен. *Скульптуры высекались из цельных каменных глыб* и хорошо сочетались с массивной архитектурой храмов. Наиболее выразительны изображенные в плавном или стремительном движении фигуры танцовщиц. Не менее интересны статуи божеств. В своем суровом облике они скорее похожи на воинов. Но особенно изящны скульптурные изображения животных.

К числу замечательных скульптурных памятников северного Вьетнама принадлежит деревянная *статуя мудреца Тует Шона,* хранящаяся в пагоде Тай-Фыонг. Она относится к XV в. и изображает человека, погруженного в размышления.

В скульптуре и постройках раннего периода сказывается большое влияние индийского искусства, которое проникло во Вьетнам через Камбоджу (Кампучию).

В XI—XIII вв., во время правления династии Ли, вьетнамское искусство переживало период расцвета. Сооружались многочисленные дворцы и храмы, богато украшенные живописью и скульптурой. Строились высокие и стройные многоярусные башни — *ступы.* Возводились обширные архитектурные ансамбли. Они состояли из многих различных по форме деревянных построек с изогнутыми по краям плоскими крышами. Эти легкие постройки чередовались с прудами и специально посаженными деревьями. Один из таких ансамблей — *Храм литературы.* К этому времени относится сооружение в Ханое замечательного памятника древности — деревянной *пагоды Дьен-Бо (Мот-Кот).* Легкое деревянное здание держится всего лишь на одной-единственной массивной каменной колонне, стоящей посреди небольшого квадратного водоема.

Росписи на стенах древних храмов свидетельствуют о древнем происхождении вьетнамской живописи. Широко распространена была в далекие времена и живопись на шелке.

Но наиболее известный вид искусства Вьетнама — это *роспись по лаку*, который добывали из смолы лакового дерева и окрашивали в разные цвета. Этот вид росписи сложный и трудный. Сначала на предмет последовательно накладывали кистью слои черного лака, а когда он высыхал, по нему рисовали цветными лаками. Обычно на лаковых изделиях, как и на шелке, художники с великолепным мастерством в условной декоративной манере изображали пейзажи родной природы, цветы и птиц.

Раскопки, произведенные во Вьетнаме, помогли обнаружить много изделий художественного ремесла. Были найдены керамика, серебряные сосуды, ювелирные изделия, относящиеся ко второй половине I тысячелетия до н. э., а также различные изделия из слоновой кости и рога буйвола.

Со второй половины XIX в., когда Вьетнам был превращен в колонию Франции, его искусство переживало упадок. Только после освобождения страны от иноземных захватчиков и образования в 1945 г. Демократической Республики Вьетнам создалась возможность для всестороннего развития всех видов художественного творчества (об искусстве Социалистической Республики Вьетнам читайте в статье «Искусство социалистических стран»).

Искусство древней и средневековой Кореи

Статуя Будды. VIII в. Гранит. Храм Соккурам близ Кёнджу.

Корейский народ называет свою родину страной утренней свежести. Это поэтичное название действительно соответствует неповторимой красоте ее природы.

Омываемая с трех сторон морями, с высокими зубчатыми вершинами Алмазных гор, покрытых лесами, с множеством бурных рек и водопадов — такая Корея нашла воплощение в целом ряде произведений своих художников.

Корея — страна древней культуры. В первые века нашей эры на ее территории существовали города с великолепными дворцами и храмами. От этого времени около Пхеньяна остались большие подземные гробницы.

На их стенах, искусно выложенных из камня, сохранилась живопись, повествующая о жизни и обычаях знатных людей того времени.

Около города Кёнджу — древней столицы Кореи — археологи открыли ряд гробниц VI—VIII вв., в которых нашли множество изделий декоративного и прикладного искусства средневековой Кореи: короны правителей и различные золотые и серебряные украшения, мечи, лаковые чаши и блюда, бронзовые зеркала и керамику.

В VI в. в Корею из Китая проник буддизм, и по всей стране началось строительство храмов и многоярусных пагод, отличавшихся простотой и лаконичностью форм. Многие из них сохранились до сих пор. Но самый известный и самый великолепный памятник средневековой Кореи из дошедших до нас относится к VIII в. Это *храм Соккурам,* расположенный около города Кёнджу. Он был вырублен в толще горы в подражание пещерным храмам. Рельефы с изображением божеств, высеченные на плитах, донесли до нас пластичное, простое и строгое искусство древних мастеров. Большой известностью пользуется статуя Будды, воздвигнутая в центре круглого зала.

В XII—XIII вв. в стране было высоко развито производство керамики. Особенно славились керамические сосуды (*сангам*) с инкрустациями из цветных глин. Белые и голубовато-зеленые сосуды имели форму плодов, цветов или фигур животных.

На искусство Кореи оказали влияние связи с Китаем. Но корейские художники творчески перерабатывали лучшее, что проникало из других стран, и создавали замечательные произведения искусства согласно вкусам и традициям своей страны.

В Корее было много замечательных художников, которые, как и мастера Китая, писали картины на шелке или бумаге прозрачными водяными красками.

В XVIII в. в этой технике писал известный художник *Чон Сон* (1676—1759). В его картинах передана тонкая, своеобразная красота природы Кореи. С особой любовью писал он Алмазные горы (Кымгансан). В начале XVIII в. работал и другой художник этого направления — *Пён Сан Бёк,* с большим мастерством изображавший животных и птиц.

Представитель реалистического направления в живописи *Ким Хон До* (конец XVIII в.) создавал сцены из народной жизни, образы крестьян и ремесленников. В его произведениях приемы национальной живописи сочетаются с реалистическим рисунком, умением отобразить главное в образах людей.

В конце XIX в. Корея была превращена Японией в колонию. Национальная самобытная культура корейского народа попиралась завоевателями, и так продолжалось до тех пор, пока в 1948 г. не была образована КНДР (см. ст. «Искусство социалистических стран»).

Искусство древней и средневековой Монголии

Бескрайние степи Монголии — зеленые и благоухающие летом, угрюмые зимой — полны неразгаданных тайн. То и дело встречаются курганы с каменными плитами и изваяниями, каменные стелы с загадочными надписями, разрушенные монастыри, древние крепости и города, окруженные земляными валами, с руинами дворцов, храмов, домов — свидетели далекого прошлого этой страны. Многие из них ждут археологов...

Монголия занимает центральную часть Азии. С глубокой древности находилась она на пересечении важных торговых путей, связывающих между собой древние центры культуры: Индию, страны Средней Азии, Китай и Тибет. Естественно поэтому, что искусство Монголии развивалось во взаимодействии, а иногда и под влиянием искусства этих стран.

Монгольские памятники древности рассказывают о разных эпохах и народах, населявших когда-то эту страну. Великолепными памятниками древнего искусства являются многочисленные наскальные изображения, рассказывающие о жизни племен, обитавших в монгольских степях 3 тыс. лет назад. Их сменяют знаменитые *оленные камни*, на которых вырезаны стремительно мчащиеся олени с ветвистыми рогами.

По всей Монголии рассеяны *гуннские курганы*. Гунны, правившие на рубеже нашей эры Монголией и всей Центральной Азией, хоронили своих вождей — *шаньюев* — в подземных бревенчатых склепах, задрапированных тканями и наполненных вещами из золота, серебра, нефрита, лака, янтаря. Выдающийся памятник искусства гуннов — войлочный ковер из раскопок в Ноин-Уле, украшенный художественной аппликацией, изображающей сцены борьбы животных. Любовь к изображению животных, часто показанных в смертельной схватке, сближает гуннское искусство с так называемым *звериным стилем* Евразии, распространенным в то время от Черного моря до Тихого океана (см. ст. «Древнее искусство народов нашей Родины»).

После тюрков, создавших в VI—VIII вв. громадную империю на территории Средней и Северо-Восточной Азии, в Монголии остались надгробные памятники: стелы с надписями, каменные бабы, изображения умерших, рядом с которыми лежат длинные ряды камней, обозначающих врагов, убитых захороненным здесь воином. В 50-х годах XX в. археологам удалось найти еще одно замечательное произведение древнетюркского искусства, высеченное из камня, — *голову знаменитого тюркского хана Кюль-Тегина*. Многочисленные памятники искусства оставили в Монголии кидани — народ, родственный монголам, и прежде всего великолепные образцы настенной росписи императорских мавзолеев.

Фламандский путешественник Виллем Рубрук еще в XIII в. описал, как выглядела столица монгольской империи Каракорум, основанная Чингисханом. Особенное впечатление произвел на него ханский дворец. Он стоял на высокой платформе, в середине он напоминал корабль, а боковые его стороны были отделены двумя рядами колонн. У дворца находилось *серебряное дерево* с четырьмя *серебряными львами* у корней и змеями на ветвях. Из их раскрытых пастей лились вино и кумыс.

Как свидетельствуют историки, *дворец в Каракоруме* строили пленники Чингисхана. Недавно раскопки в Каракоруме подтвердили эти сведения.

Кончилась эпоха великих походов, монголы рассеялись по всему свету. Грабительская политика правителей гибельно отразилась на дальнейшей судьбе монгольского народа, задержав развитие страны. В XVI в. в Монголию из Тибета проникает одна из ветвей буддийской религии — *ламаизм*, который повлиял на всю духовную жизнь страны.

Ламаистское учение принесло с собой из Тибета бесчисленный сонм божеств: добрых, помогающих праведникам, и грозных, карающих грешников. Божества — охранители стран света изображались многорукими и многоголовыми, с ожерельями из отрубленных голов и с чашами из черепов. Творчество художников было ограничено строгими религиозными канонами. Но, несмотря на эти строгие правила, в изобразительное искусство проникают образы любимых народных героев. Самым известным из них был бесстрашный *богатырь Гэсэр*, который появился в мире, чтобы, «склонив головы знатных, стать опорой и поддержкой угнетенных». Широко почитался скотоводами-аратами и *Белый Старец Цаган Эбугэн*, считавшийся хранителем природы и хозяином всего живого. Бронзовые фигурки божеств, выполненные знаменитым мастером XVII в. *Дзанабазаром*, передают нежную красоту монгольских девушек.

В XVIII—XIX вв. в Монголии возникает своеобразная архитектура. В отличие от монастырских построек тибетского или китайского стиля ее формы напоминают обычную жилую юрту. Для таких зданий характерны яркие краски: зеленая глазурованная черепица, позолоченные капители и резные украшения с национальным орнаментом.

Жители древней и средневековой Монголии вели частично кочевой, частично оседлый образ жизни. Поэтому на протяжении веков складывались разные типы городов и зданий. Основой монгольского города Их Хурэ — предшественника нынешней столицы

Фрагмент ковра из раскопок в Ноин-Уле. I в. н. э.

Улан-Батора — была огромная площадь в форме круга, на которой находились *дворец богдо-гэгэна* (главы церкви) и главные храмовые постройки. Вокруг них, по древней кочевой традиции, кольцом размещались жилища. Все улицы вели к центру. Здания были легкими, устойчивыми, могли быстро разбираться и переноситься. Деревянные части сочетались в них с войлоком. Холмообразные купола, венчающие юрты, гармонировали с волнообразными холмами самой Монголии. С переходом к оседлости изменился и тип кочевых юрт. Они превращались в дворцы и храмы, расширяясь подчас до грандиозных размеров. Появился фундамент. Кроме круглых юрт стали строить квадратные и многоугольные. Соборный храм *Их Хурэ Цогчиндуган* в городе Их Хурэ напоминал гигантский шатер и поддерживался 108 колоннами.

Народное творчество проявилось в Монголии в основном в любовном украшении небогатого инвентаря кочевников. Монгольские мастера вырезали изделия из дерева и кожи, чеканили серебряные блюда и украшения, занимались художественной вышивкой и аппликацией. Народные умельцы, сохранявшие древние традиции, считали, что цвета и орнаменты подобны буквам, и выражали с их помощью свои мысли и чувства. Так, чеканка на стремени передавала пожелание удачи всаднику, быстроты и неутомимости коню. Затейливая резьба на замке сундука или двери обозначала их несокрушимость и прочность.

Давно ушла в прошлое старая Монголия с ее разбросанными по всей стране 800 монастырями и 100 тысячами лам.

Монголия сегодня — равноправный член социалистической семьи народов. И конечно, совсем иным стал быт аратов и рабочих, иными стали темы и формы искусства (см. ст. «Искусство социалистических стран»).

Искусство древней и средневековой Тропической Африки

Европейцы познакомились с искусством Тропической Африки сравнительно поздно, в конце XIX в., и были поражены его совершенством.

Прошло не одно десятилетие, прежде чем искусство и культура Африки предстали перед нами во всем своем величии. Однако и сейчас невозможно полностью воссоздать историю африканского искусства: в ней слишком много пробелов и загадок. Многие открытия были сделаны лишь за последние годы.

Хотя исследователи Африки и раньше знали о существовании доисторических росписей в Сахаре, широкую известность они получили только после экспедиции французского ученого А. Лота, который в 1957 г. привез в Париж свыше 800 копий наскальных изображений из района горного массива Тассили (см. ст. «Первобытное искусство»). В настоящее время наскальные изображения обнаружены почти во всей Африке.

Древнейшая из известных нам африканских культур была открыта в 1944 г. в местечке Нок (Нигерия), между реками Нигер и Бенуэ. В оловянных шахтах были случайно найдены скульптурные портреты и детали фигур, выполненные почти в натуральную величину из обожженной глины. С тех пор удалось найти множество предметов *культуры Нок*,

Правитель и двое сопровождающих. Рельеф. Бенин. Начало XVII в. Бронза. Британский музей. Лондон.

Мужская голова. Ифе. Приблизительно начало XII—XIV вв. Терракота. Музей Ифе. Нигерия.

как ее вскоре назвали. Их довольно точно датировали при помощи метода радиоактивного углерода: I тысячелетие до н. э. — II в. н. э.

Эти древнейшие скульптурные изображения людей поражают своей выразительностью. Совершенство лепки и обжига говорит о том, что культура Нок развивалась на протяжении длительного периода. По-видимому, ей предшествовала какая-то другая, еще более древняя культура.

До наших дней дошли легенды о загадочном народе *сао*, жившем в районе озера Чад, — гигантах, одной рукой перегораживавших реки, делавших луки из стволов пальм и легко переносивших на плечах слонов и гиппопотамов. Находки археологов подтвердили, что действительно в X—XVI вв. здесь жил народ, создавший самобытную культуру (см. т. 8 ДЭ, ст. «Древние и средневековые государства Тропической Африки»).

Сао строили большие города, обнесенные глинобитными стенами 10-метровой высоты, создавали замечательные скульптуры из глины и бронзы, в которых обычно сочетались черты человека и животного.

Но самой большой неожиданностью для исследователей искусства Африки было открытие *культуры Ифе* (город Ифе, Нигерия). Результаты нескольких экспедиций (главным образом 1910 и 1938 гг.) буквально ошеломили Европу. Найденные здесь бронзовые и терракотовые скульптуры не уступали лучшим образцам античного искусства. Время их исполнения до сих пор точно не установлено, однако предполагают, что расцвет искусства Ифе относится к XII—XIV вв.

Портретные скульптуры из Ифе, исполненные почти в натуральную величину, отличаются необычайной пропорциональностью и гармонией. В них воплотился идеал человеческой красоты, существовавший в то время. Совершенство скульптурных форм и тонкость бронзовой отливки были настолько высоки, что долгое время ученые приписывали искусство Ифе то португальцам, то финикийцам, то этрускам, отказываясь признать его местное происхождение, что позже было неоспоримо доказано.

Согласно легенде, искусство бронзового литья было в XIII в. занесено из Ифе в город-государство *Бенин*. Здесь, как и в Ифе, оно служило царям —

обá. Мастера-литейщики жили в специальном квартале города, а особые чиновники строго следили за сохранением секрета бронзового литья.

Во время английской карательной экспедиции 1897 г. город был уничтожен и многие произведения искусства погибли в огне. Но и то, что сохранилось, дает яркое представление о замечательном искусстве Бенина. Кроме многочисленных скульптурных произведений в виде голов царей и придворных в высоких воротниках до нас дошли также бронзовые рельефы, украшавшие некогда столбы и стены дворцовых галерей. Здесь можно встретить самые разнообразные сюжеты и образы — придворных в церемониальных одеждах, вооруженных воинов, сцены охоты, изображения португальцев в европейских костюмах.

Кроме бронзовой скульптуры бенинские мастера создавали также произведения из слоновой кости и дерева: маски-подвески, жезлы, солонки и т. д.

Самым распространенным видом искусства Тропической Африки была народная скульптура из дерева. Ее создавали почти все народы — от Сахары до Южной Африки, за исключением восточных районов, где был распространен ислам. По-видимому, деревянная скульптура существовала в Тропической Африке издавна, хотя возраст самых древних дошедших до нас произведений не превышает 150—200 лет (во влажном тропическом климате дерево очень быстро разрушается).

Народная скульптура может быть разделена на две большие группы: собственно скульптуру и маски. Скульптура была большей частью культовой — это изображения различных духов, предков, иногда вождей. Маски использовались во время обрядов посвящения юношей и девушек в члены общины, а также во время различных церемоний, праздников, маскарадов и т. д.

У каждого африканского народа был свой оригинальный стиль скульптуры. Однако скульптура народов Тропической Африки имеет и много общих черт. Ее обычно вырезали из свежего, непросушенного дерева, как правило мягких пород, раскрашивали тремя красками — белой, черной и красно-коричневой, реже зеленой и синей. Стремясь выделить главное, африканские мастера сильно преувеличивали размеры головы, в то время как остальные части фигуры оставались непропорционально маленькими. В масках нередко самым неожиданным образом соединялись черты человека и животного.

Во многих районах Тропической Африки искусство деревянной скульптуры существует и сейчас, хотя по своим художественным достоинствам современная скульптура уступает работам, созданным в XVIII—XIX вв.

Искусство древней и средневековой Америки

Одна из характерных особенностей древнего искусства Америки — существование огромного количества различных культур, каждая из которых обладала своим неповторимым стилем. Только на территории Мексики их установлено около 11 тыс.

Среди древних культур народов Америки выделяются три наиболее интересные и значительные — *ацтеков* (Центральная Мексика), *майя* (Южная Мексика, Гватемала и Гондурас) и *инков* (Перу, Боливия, Эквадор и северная часть Чили).

Когда в конце XV в. испанские конкистадоры (завоеватели) в погоне за золотом и заморскими богатствами высадились в Америке, они встретились с индейскими племенами и народностями. У большинства этих племен и народностей сохранился первобытнообщинный строй. Некоторые народы, и в том числе ацтеки, индейцы майя и инки, переходили от первобытнообщинного к рабовладельческому строю. Эти народы создали развитую земледельческую культуру и на ее основе высокую цивилизацию (см. т. 8 ДЭ, ст. «Древние государства Америки и испанские завоеватели»).

Культура ацтеков развивалась на протяжении почти четырех столетий, начиная с XII в. вплоть до 1521 г., когда испанские конкистадоры разрушили столицу ацтеков Теночтитлан.

Большинство каменных зданий ацтеков дошло до нас сильно поврежденными. Это прежде всего четырехгранные пирамиды, которые служили основанием для храмов или дворцов. Ацтеки верили, что через каждые полстолетия начинается новый период в развитии мира, и в соответствии с этим обновляли свои храмы и дворцы. Ранее построенный храм вместе с пирамидой покрывали рядами каменной кладки, так что он оказывался внутри новой пирамиды, на вершине которой строили еще один храм. В одной из таких пирамид (в Тенаюке) обнаружили восемь последовательно замурованных храмов.

Иногда дворцы и храмы на вершине пирамид строили из дерева, но они не сохранились — до нас дошли лишь каменные сооружения.

Столица ацтеков Теночтитлан располагалась на острове. Пирамиды ацтеков, дворцы и храмы, наклонные стены которых лишены украшений, напоминают мощные укрепления, величественные в своей суровой простоте.

Той же строгостью и некоторым схематизмом поражает скульптура ацтеков. Они создавали грандиозные культовые статуи, иногда очень отдаленно напоминающие человеческую фигуру и целиком составленные из разных символических изображений: кукурузных початков, клыков и когтей животных, человеческих черепов и т. д. Таковы, например, статуи богини земли и плодородия Коатликуэ, бога весны и т. д.

Более жизненны произведения, не связанные непосредственно с требованиями религии. Они производят огромное впечатление своими простыми, нерасчлененными формами.

Немногие сохранившиеся образцы живописи ацтеков малоинтересны. Зато до нас дошли созданные ацтекскими мастерами яркие декоративные рисунки из перьев. Эти «мозаики», наклеенные на плотную ткань, поразили испанцев не меньше, чем произведения тончайшего ювелирного искусства, по отзывам самих завоевателей, намного превосходившего европейское.

Одну из наиболее развитых и богатых культур Центральной Америки создали *народы майя*. Начало их истории уходит в далекое прошлое. Уже ко II—III вв. н. э. племена майя основали небольшие города-государства, во главе которых стояли правители, жрецы и аристократия.

Как и ацтеки, майя возводили свои здания на каменных основаниях. Их постройки можно разделить на два типа — храмы на вершине пирамид и обширные дворцы на высоких каменных стилобатах (основаниях), которые группировались вокруг большого открытого двора. Обычно майя сооружали одноэтажные здания на уступах естественного или искусственного холма, отчего их постройки казались многоэтажными.

Архитектура майя гораздо живописнее и богаче украшениями, чем у ацтеков. В ней постоянно встречаются колонны, часто в виде туловища пернатой змеи, фасады и стены зданий пышно украшены геометрическим орнаментом, рельефами и масками божеств. Лучшие здания майя производят впечатление каменного кружева — настолько мастерски скрыт под сплошным декоративным узором массив стен.

Среди наиболее интересных памятников архитектуры майя можно назвать *Храм Солнца* в Паленке, а также *Храм ягуаров* и *Храм воинов* в Чичен-Ице.

Скульптура майя, развивавшаяся на протяжении нескольких столетий, также достигла высокого совершенства. В соответствии со своим очень сложным календарем майя каждые 20 лет воздвигали каменные стелы с рельефами. На лицевой стороне стелы изображалась фигура божества или правителя. Остальные три стороны покрывались иероглифическими надписями, до сих пор до конца не расшифрованными.

Наивысшего расцвета скульптура майя достигла в VIII—IX вв. н. э. В это время появились сложные рельефы с многофигурными композициями. Изображение, подобно ковровому узору, заполняло всю поверхность стелы, не оставляя свободных мест. Такова *стела Пьедрас Неграс*, воздвигнутая в 795 г.

Лучшие образцы живописи майя — фрески храма в Бонампаке, случайно открытые в 1946 г. Все три помещения этого храма сплошь покрыты росписями, изображающими приготовления к битве, саму битву и церемонии победного праздника. Мастера майя пользовались чистыми, почти не смешанными красками, графически четкой линией.

Крупнейшее государство Южной Америки — *империя инков* — просуществовало сравнительно недолго. Это рабовладельческое государство возникло в начале XV в. Развитие его культуры было прервано вторжением отряда испанских завоевателей под предводительством Ф. Писарро, которые в 1532 г. захватили и разграбили страну.

Наиболее известными памятниками инков были *Храм Солнца* и *Врата Солнца* с барельефом, изображающим солнце, и с письменами, до сих пор не расшифрованными до конца.

Архитектура инкского периода отличается суровой простотой и отсутствием каких бы то ни было украшений. Храмы, жилища, крепости сложены из огромных каменных глыб, очень точно пригнанных друг к другу, но не скрепленных связующими растворами. До нас дошли руины монолитных зданий столицы инков Куско, имевших мощные каменные стены и сравнительно тесные внутренние помещения. Большинство зданий инков было лишено окон и освещалось через двери. По описаниям путешественников, эти здания снаружи были некогда украшены широкими поясами толстых золотых пластин.

Использование драгоценных металлов вообще характерно для искусства инков. Так, Храм Солнца в Куско имел несколько святилищ, украшенных символическими изображениями солнца, луны, радуги

Храм Кастильо. XI — 1-я половина XII в. Чичен-Ица (Мексика). Культура майя.

Сосуд. Керамика. Культура инков.

Ритуальная урна (деталь). I в. до н. э. Культура ацтеков. Частное собрание.

и звезд, выполненными из золота, серебра и драгоценных камней.

В отличие от народов Центральной Америки инки сооружали огромные пирамиды (до 40 м высотой) не для храмов, а для захоронений.

Каменная скульптура почти не получила распространения у инков. Их здания полностью лишены украшений. Единственным видом их скульптуры были глиняные фигурные сосуды, как правило расписанные яркими красками.

Наиболее интересные росписи встречаются на сосудах раннего периода существования империи. Мы видим здесь сцены битв, охоты, рыболовства, мифологические сюжеты с фантастическими чудовищами. В более позднее время росписи почти исчезают, но зато сосуды превращаются в настоящую скульптуру. Чаще всего сосуды делали в виде человеческой головы. Это подлинные портреты, в которых очень точно переданы индивидуальные черты стариков, детей, воинов. Еще позже появляются сосуды в виде животных, плодов и растений.

Развитие древних культур Америки насильственно прервали испанцы, устремившиеся сюда за золотом. Местные цивилизации не смогли противостоять хорошо вооруженным завоевателям и погибли. Спустя несколько веков традиции древних культур получили развитие в искусстве народов, населяющих страны Центральной и Южной Америки.

Искусство Северной Африки, Ближнего и Среднего Востока и Испании

Возникший в VII в. н. э. Арабский халифат постепенно стал огромным феодальным государством, территория которого на западе включала Северную Африку и Испанию, на востоке доходила до границ Индии и Китая, на севере — до степей Казахстана.

Народы, вошедшие в состав Халифата, — арабы, берберы, иранцы, азербайджанцы, таджики и другие — имели древние культурные и художественные традиции. Однако в условиях Халифата и распространения новой религии — *ислама* в искусстве этих народов произошли существенные изменения, возникли общие для всех черты, обусловленные новыми экономическими и культурными связями. Немалое влияние на развитие искусства, как и везде в эпоху средневековья, оказала религия (см. т. 8 ДЭ, ст. «Как возник ислам»).

Искусство Ближнего Востока, Северной Африки и Испании

В арабских странах Ближнего Востока, Северной Африки и в Испании, как и во всем мусульманском мире, строились *мечети* — здания для молитвы. Образцом для мечети послужил дом основателя ислама Мухаммеда. Его дом имел двор, в глубине которого был устроен навес на столбах, сделанных из стволов пальм. Старинные мечети Дамаска, Багдада и Каира также имеют огромные прямоугольные или квадратные в плане дворы, окруженные со всех четырех сторон аркадами, опирающимися на каменные, чаще всего мраморные, колонны, расположенные в несколько рядов. В мечетях Северной Африки и Испании множество стоящих рядом колонн образует гигантские молитвенные залы. Особенно величественны построенная в VII—IX вв. *мечеть в Кайруане* (Тунис) и *мечеть в Кордове* (Испания), воздвигнутая в VIII—X столетиях.

Эстетическое воздействие архитектуры арабских мечетей особенно ощутимо в молитвенных залах, где бесконечное число колонн напоминает густо разросшийся лес. В кордовской мечети на колонны опираются два яруса арок, выложенных клинчатой кладкой из белого и красного камня. Уходящие во все стороны ряды колонн и оживленные игрой светотени, причудливо пересекающиеся между собой разноцветные арки производят большое впечатление. Пространство зала, в глубине которого мерцают узоры на стенах и роскошное убранство *михраба* (ниша, указывающая направление к священному городу мусульман Мекке) и *максуры* (место для халифа), кажется огромным, рождает ощущение бесконечности и необъятности Вселенной.

Таинственная красота интерьера контрастирует с внешним видом мечети — гладкими стенами, выходящими на залитые солнцем улицы города. Отличительный признак мечети снаружи — это *минарет* — многоярусная круглая или квадратная в плане башня (иногда высотой несколько десятков метров), с которой муэдзин призывает к молитве. Оригинальную конусообразную форму имеет *минарет в Самарре* (в IX в. столица халифов близ Багдада).

Уникальной арабской купольной мечетью является *мечеть Куббат ас-Сахра* в Иерусалиме, построенная в 687—691 гг. над скалой, с которой, по преданию, Мухаммед вознесся на небо. Здание спланировано в виде двух обходов вокруг священной скалы, над которой возведен высокий полусферический купол.

Выдающийся памятник арабской архитектуры представляет собой *Большая мечеть в Дамаске*, перестроенная в самом начале VIII в. из византийской *базилики* (см. ст. «Искусство Византии»). Величественное впечатление производит большой двусветный молитвенный зал, а также превосходная мозаика, изображающая пейзаж и архитектурные сооружения, расположенные вдоль реки.

В Каире наиболее значительные памятники раннеарабской архитектуры — это *мечеть Ибн Тулуна* (IX в.) и *мечеть аль-Азхар* (X в.), в которой расположен один из древнейших мусульманских «университетов». Хорошо сохранились древние ворота Каира, сооруженные в XI в. в городской каменной стене.

Ислам запрещал изображать живые существа. Поэтому в искусстве, связанном с религией (в убранстве культовых зданий и в украшении Корана — священной книги мусульман), за редким исключением преобладает декоративный орнамент из геометрических и стилизованных растений, а также арабские надписи.

В странах Ближнего и Среднего Востока получила распространение *арабеска* — характерный для средневековья декоративный орнамент в виде сложноплетеного, подобно кружеву, узора, позволяющий заполнять плоскости разного очертания и любой кривизны. Арабеска применялась для украшений и больших архитектурных плоскостей, и бытовых предметов. В ней мастера Востока талантливо сочетали строгие геометрические фигуры со стилизованным растительным узором, а иногда и с надписями. Разнообразие композиций, изысканный ритм линий, богатство мотивов с полным правом позволяют назвать арабеску музыкой для глаз.

В декоративном убранстве светских зданий (дворцов халифа и домов богатых арабов) применялись арабески и надписи, выполненные резьбой по камню или стуку (искусственный мрамор) и часто окрашенные яркими красками или выложенные из глазурованных кирпичиков.

Особой красотой декоративного убранства отличается *дворец Альгамбра* в Гранаде, построенный в XIV в. Он состоит из множества богато украшенных помещений — приемных зал и интимных покоев, соединенных двориками с зеленью и фонтанами. Необыкновенно изысканно и красиво убранство жилой части дворца. Здесь двор окружен портиками с тонкими стройными колоннами, несущими тяжелые сталактитовые своды. Фонтан, чашу которого поддерживают фигуры львов, дал двору название — *львиный*. Богатством орнаментального убранства поражали современников дворцы богачей в Марракеше, Микнесе и др.

Вопреки запретам ислама светские постройки нередко украшались изображениями людей и животных. Фрески, мозаика, рельефы и круглые скульптуры обнаружены при раскопках во дворцах и замках VII— XI вв. на территории Сирии, Ирака, Палестины, Египта.

Большую художественную ценность представляет *арабская книжная миниатюра*. С особой любовью художники в Багдаде и других городах иллюстрировали популярные в то время рассказы — *макамы*, повествующие о приключениях энергичного и предприимчивого Абу-Зайда. Красочные миниатюры XII—XIV вв. примитивным, но выразительным языком рассказывают о жизни старинных арабских городов и сел. Превосходный экземпляр *«Макамат» аль-Харири*, на страницах которого размещено около ста миниатюр, хранится в библиотеке Ленинградского отделения Института востоковедения.

В XII—XIV вв. славились художественные изделия из металла, вышедшие из рук мастеров города Мосула (Ирак). На поверхность кувшинов, чаш, блюд они наносили изящную сетку орнамента, а также изображения людей и животных, а иногда целые сцены придворного быта, приемов, охоты. На светлой поверхности бронзы рисунок выделяется не только чеканкой, но и тончайшей инкрустацией серебром, темной медью, иногда золотом. Богатством узора славились красочные арабские ткани, поливная керамика, художественные изделия из горного хрусталя и стекла, резьба по кости и дереву, предметы ювелирного искусства. Вместе с другими товарами арабские художественные изделия в эпоху средневековья попадали во многие страны Европы, Азии и Африки.

Искусство Ирана и Афганистана

В Иране и Афганистане, так же как в Средней Азии и Азербайджане, об искусстве которых рассказано в статье «Средневековое искусство народов нашей Родины», архитектура и искусство VII—XVII вв. развивались под большим влиянием религии ислама и на основе местной художественной традиции.

Материалом для построек здесь служил кирпич, что обусловило характер конструкций опор и перекрытий. Мечети, медресе (здания мусульманских учебных заведений), мавзолеи над могилами почитаемых лиц выделялись среди городской застройки куполами и высокими входными порталами. С XIV в. монументальная архитектура Ирана и Афганистана становится многоцветной. Поверхность стен, куполов, порталов и минаретов покрывают облицовкой из ярких, блещущих на солнце разноцветных изразцов. Зодчие и художники Среднего Востока проявили огромную изобретательность в создании архитектурного узора. Он то предстает в виде кажущейся ажурной арабески, вырезанной на терракотовых или мраморных плитках, то искрится глазурью кирпичиков, составляющих гигантские белые или бирюзовые буквы на терракотовой глади стены, то напоминает ковер, виртуозно сотканный из мельчайших кусочков разноцветной керамической мозаики или расписных изразцов. До сих пор красочные монументальные здания средневековья возвышаются над современными жилыми домами и служат украшением старых городов — Исфахана, Шираза, Герата и др.

Подлинные жемчужины средневекового искусства Ирана и Афганистана — это *книжные миниатюры*. Иллюстрации в рукописных книгах создавались еще в Сасанидском Иране, но до нас не дошли. Самая старая среди сохранившихся рукописей, украшенных рисунками, — *«Книга изображений неподвижных звезд»* исполнена в начале XI в. на юге Ирана. Однако наиболее значительные произведения миниатюристов относятся к XIV и последующим векам.

Иллюстрировались научные трактаты — сочинения по медицине, географии, истории — и особенно часто произведения великих поэтов средневекового Востока — Фирдоуси, Низами, Навои и других. Искусство миниатюры глубоко созвучно содержанию и изысканной метафоричности поэтического языка классической литературы Востока, воспевающей возвышенные чувства своих героев (см. т. 11 ДЭ, ст. «Персидская классическая поэзия»).

Живопись миниатюр условна. Художник располагал фигуры и предметы в одной плоскости снизу вверх по мере их удаления — так он пытался передать пространство. Светотенью художники не пользовались. Главные художественные средства восточной миниатюры — контур и цвет. Композиция создавалась на основе тончайшего линейного рисунка и сочетания звучных, чистых по цвету красочных пятен.

Декоративность миниатюры обусловила ее стилистическое единство с другими элементами оформления рукописной книги: орнаментом и каллиграфией. Однако миниатюра никогда не растворяется в них. Она всегда изображает реальное событие, передает определенные чувства художника.

Своих вершин миниатюра достигла в конце XV—XVII столетии. Художник *Кемаледдин Бехза́д* (ок. 1455 — ум. между 1535—1536), работавший в придворной мастерской Герата, создал поражающие красотой и жизненностью миниатюры к поэтическому произведению Саади *«Бустан»*, к произведению Шараф ад-Дина *«Зафар-наме»* и др. Современники писали о Бехзаде: «Волос его калема (кисти. — *Автор*) благодаря мастерству душу давал неодушевленной форме». В XVI в. выдающиеся художники-миниатюристы работали в Тебризе, Казвине, Мешхеде, Ширазе. В их произведениях повествовательность сочеталась с очень высоким декоративным мастерством. В XVII в. широкой известностью пользовались миниатюры исфаханского художника *Реза Аббаси́* — мастера изящных по рисунку фигурных сцен и портретных изображений.

Для *прикладного искусства* Среднего Востока также характерна красочная декоративность. Это в первую очередь относится к керамике. Узор на покрытых глазурью расписных чашах, блюдах, вазах, на изразцах, служивших украшением стен построек богачей, насыщен цветом. Средневековые мастера Востока изобрели *люстр* — особую краску, которая наносилась поверх непрозрачной оловянной глазури и при вторичном обжиге приобретала красивый золотистый отблеск различных (желтоватых, красноватых и др.) оттенков. В технике люстра, применение которого началось в IX—X вв., на поверхности керамических изделий исполнялись орнаменты и различные фигурные изображения. Другой излюбленной техникой украшения керамики, распространенной в XII—XIII вв., была так называемая *минаи* — тончайшая живопись разноцветными эмалевыми красками, которые также наносились на непрозрачную белую глазурь. В технике минаи исполнялись миниатюрные композиции, иногда состоящие из множества фигур и предметов.

В числе других видов прикладного искусства, среди которых должны быть упомянуты украшенные тончайшей чеканкой, гравировкой и инкрустацией изделия из бронзы, а также резьба и роспись по дереву, особенной известностью пользовались в XVI—XVII вв. *ткани и ковры*.

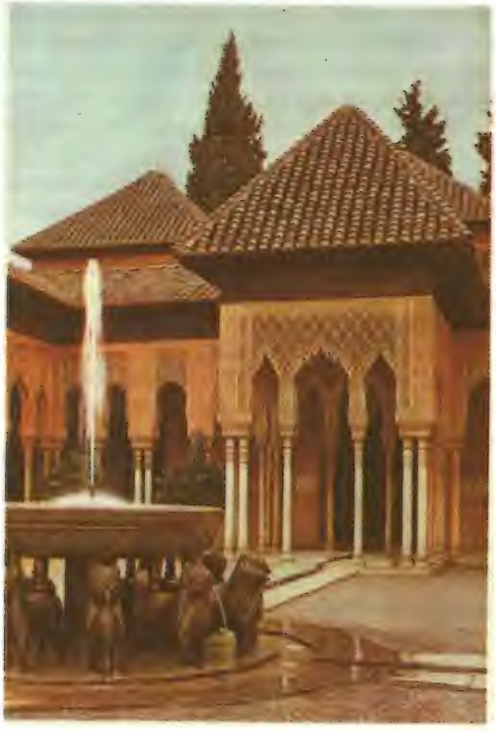
Дорогие шелковые и бархатные ткани, а также парча, рисунок которой исполнялся с применением золотой и серебряной нитей, украшались многоцветным растительным узором и фигурными изображениями. На так называемых *«лицевых»* тканях можно увидеть мотивы поэм Низами и Фирдоуси: сцены в саду, на охоте, на войне; всадника, ведущего пленного, и др. Превосходный халат, сшитый из такой уникальной ткани, в узоре которой на голубом фоне повторяется фигура Искандера, убивающего камнем дракона, был в XVI в. подарен русскому царскому двору и хранится в Оружейной палате Московского Кремля.

Традиции ковроделия в Иране и Афганистане восходят к глубокой древности, но в XVI—XVII вв. выработанное веками мастерство народных умельцев слилось с достижениями профессионального искусства: рисунки для лучших ковров делали художники-миниатюристы. В узор ковров нередко вплетены сюжеты из эпоса, мотивы охоты, фигуры зверей и птиц. Преобладает, однако, растительный орнамент, выполненный в богатой красочной гамме, гармоничной и мягкой по своему звучанию.

Искусство Турции

Средневековое искусство Турции в своем развитии пережило два больших этапа. Первый был связан с образованием в конце XI в. феодального государства в Малой Азии—Румского султаната, возглавленного династией Сельджукидов и достигшего могущества в XIII в. К этому времени относятся монументальные постройки из камня, свидетельствующие о могуществе феодалов и религии: *мечети, медресе, караван-сараи*. Эти постройки отличаются строгостью архитектурных форм, массивностью стен и купола. Большую роль в художественном облике зданий играют украшенные богатой орнаментальной резьбой *порталы*, а также высокие стройные *минареты*. Художественные средства мусульманской архитектуры в основном построены на контрастах света и тени, на сопоставлении гладкой плоскости каменных стен и резного рельефа орнамента.

«Львиный двор». XIV в. Дворец Альгамбра в Гранаде. Испания.



Мечеть Ибн Тулуна. IX в. Каир. Египет.

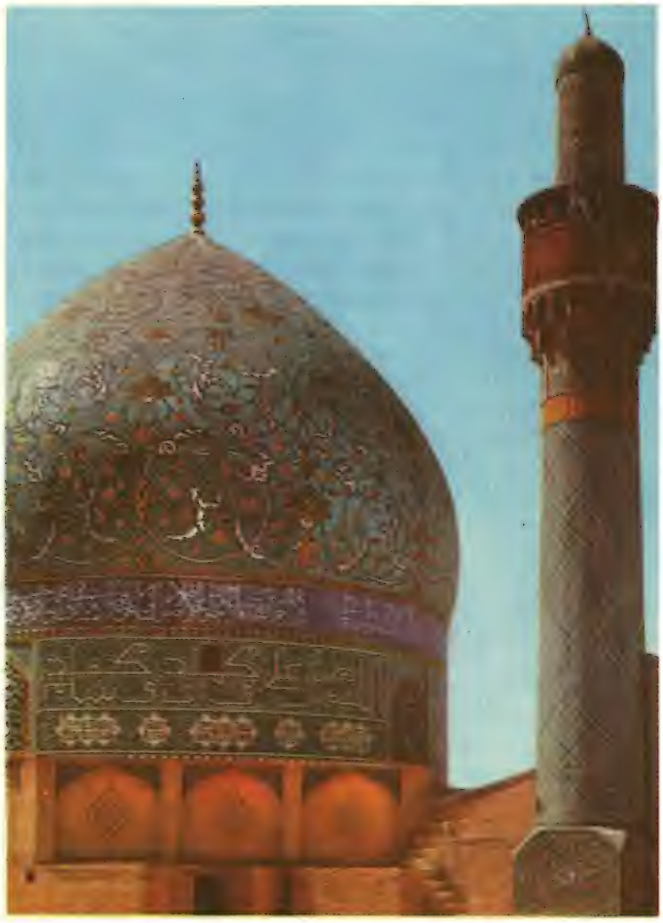
Внизу справа: Реза Аббаси. Праздник. Иранская миниатюра. 1-я половина XVII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Кувшин, украшенный гравировкой. Сирия. VIII в. Бронза. Музей исламского искусства. Каир.

Караван путников. Миниатюра к рукописи «Макамат» аль-Харири. Багдад (Ирак). 1237. Национальная библиотека. Париж.

К. Бехзад. Лейла и Меджнун в школе. Миниатюра к рукописи Низами «Хамсе». Герат (ныне Афганистан). 1494. Британский музей. Лондон.

Купол и минарет медресе Мадери-Шах, украшенные расписными изразцами. Начало XVIII в. Исфахан. Иран.



Иранский ковер. XVI в. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Лампа из мечети Сулеймание в Стамбуле. Турция. Ок. 1557. Поливная керамика. Музей Виктории и Альберта. Лондон.

Второй этап начинается в XV в., когда укрепилось турецкое Османское государство, сокрушившее Византию и в XVI в. превратившееся в империю, владевшую помимо Малой Азии многими странами Ближнего Востока, Северной Африки и Балканского полуострова.

Османская монументальная архитектура в своем развитии опиралась на традиции византийского зодчества. Знаменитый храм св. Софии в Константинополе был превращен в мечеть и послужил образцом для многих больших мечетей Стамбула, Эдирне и других городов. Наиболее известным зодчим Турции в XVI в. был *Коджа Синáн*, по проектам которого возведены десятки мечетей, медресе, мавзолеев.

Турецкая миниатюра, истоки которой, возможно, восходят к XIII в., в XVI—XVII вв. отличается яркой красочностью и повествовательностью. Ее многофигурные композиции имеют лубочный характер. Это, например, *«История султана Сулеймана»* и др. Изготовлялись в Турции красочная фаянсовая посуда, ткани, ковры и другие предметы прикладного искусства.

Своеобразие, характеризующее искусство арабских стран, Ирана и Турции, не исключает тех общих черт, которыми обладало искусство этих стран в VII—XVII вв.

Это позволяет говорить об особом типе средневекового искусства, получившем развитие в странах мусульманского мира, о неповторимом вкладе, который сделали народы этих стран в мировую сокровищницу художественной культуры.

Важно также указать на культурно-художественные связи Ближнего и Среднего Востока со средневековой Европой и Древней Русью. Через арабов Западная Европа получила многое из наследия античной философской мысли и литературы. Легко проследить взаимодействие архитектуры и искусства арабских и европейских стран в бассейне Средиземного моря. Предметы арабского искусства XIV—XV вв. найдены при раскопках на Волге и в Крыму, что свидетельствует о постоянных контактах народов нашей Родины с народами Ближнего и Среднего Востока.

Очень оживленными были культурно-художественные связи Руси и Востока в XVI—XVII вв. Об этом красноречиво свидетельствует множество иранских и турецких произведений искусства, попавших в Московский Кремль и ныне хранящихся в Государственной Оружейной палате.

Искусство Византии

Византийское искусство возникло после 330 г. н. э., когда император Константин основал на берегу Босфора город Константинополь.

Поначалу византийское искусство было подражательным и питалось различными источниками — античными и восточными. Да иначе и быть не могло: ведь Византия — это государство, которое возникло на обломках античной рабовладельческой цивилизации в восточной части Римской империи в результате ее распада. Но постепенно, по мере укрепления Византийской империи в VI в. и упрочения позиций церковных кругов, искусство стало приобретать свое оригинальное лицо.

В средневековье в Византии складывалось феодальное общество с его сословной иерархией. Общественная и культурная жизнь страны подчинялась деспотической власти императора и церкви. Жизнерадостная мифология античности была вытеснена аскетическими идеалами христианской религии. Религиозная идеология ограничивала кругозор художников, сковывала их творческие искания. И все же искусство Византии, озаренное отблеском великой культуры античности, оставило нам немало памятников непреходящей художественной ценности.

В VI в., при императоре Юстиниане I, Византийская империя достигла расцвета. Искусство прославляло мощь и военные триумфы государства. Столицу империи Константинополь украсили новые постройки — Ипподром, Большой дворец и знаменитый храм *св. Софии* (храм Премудрости), построенный *Анфи́мием из Тралл* и *Исидо́ром из Милета* в 532—537 гг.

Огромное внутреннее пространство храма св. Софии перекрыто полусферическим куполом, к которому с востока и запада примыкают два полукупола. Поэтому главный купол кажется как бы парящим в воздухе. Купол, символизирующий небо, станет в дальнейшем неотъемлемой частью византийских церковных построек. Внутри храм Софии богато разукрашен разноцветным мрамором и цветной майоликой. Такая пышность внутреннего убранства храма в сочетании с торжественным богослужением

роскошными облачениями священников и драгоценной утварью производила огромное впечатление на молящихся. Эффект от всего этого был такой же, как от театрального действия. Этот *зрелищный* характер византийского искусства сохранится как его отличительная черта на протяжении всего его развития. Благодаря ему православная церковь получила в свои руки мощное средство идеологического воздействия на широкие массы. А следовательно, это средство получила и вся рабовладельческая знать: ведь церковники помогали богачам держать в повиновении миллионы рабов и эксплуатируемых бедняков.

Помимо Константинополя наиболее значительные памятники ранневизантийского искусства сохранились на территории теперешней Греции и в Италии, в Равенне. Наряду с религией искусство этого периода прославляло власть императора. Стены *церкви Сан-Витале* (526—547) в Равенне украшают всемирно известные мозаичные изображения императора Юстиниана I и его супруги Феодоры.

Зрелое византийское искусство сложилось в 730—843 гг.

В 867—1057 гг., при императорах македонской династии, придворное столичное искусство Константинополя становится менее пышным. Огромные соборы типа *базилик* (прямоугольных в плане зданий, разделенных внутри продольными рядами колонн на несколько частей) вытесняются церквами *крестово-купольного типа*, имеющими в плане форму вписанного в квадрат креста и увенчанными одним либо несколькими куполами. Роспись такого храма имеет строго продуманную систему, она обычно иллюстрирует основные положения христианского учения и повествует о жизни богоматери, Христа и святых. При императорах македонской династии расцветает и прикладное искусство (резные изделия из слоновой кости, перегородчатые эмали, ткани и др.). В мастерских при императорском дворе изготовляются роскошные рукописи с миниатюрами (так называемая *«Парижская псалтирь»*, хранящаяся в парижской Национальной библиотеке, *«Свиток Иисуса Навина»* и *«Минологии Василия II»*, находящиеся в Ватиканской библиотеке).

Лучше других сохранились архитектурные ансамбли XI—XII вв. — монастыри *Хосиос Лукас* в Фокиде (Греция), *Неа Мони* на острове Хиосе и *Дафни* близ Афин, в Греции. В них мы находим замечательный по цельности синтез архитектуры и монументальной живописи — мозаики.

Среди византийской фресковой живописи XI—XII вв. следует упомянуть росписи *храма св. Софии* в Охриде, *церкви св. Пантелеймона* в Нерези (Сербия) и *монастыря Иоанна Богослова* на Патмосе.

В XI—XII вв. византийское искусство широко распространилось на запад (Сицилия, Венеция), в славянские страны (Болгария, Сербия, Древняя Русь), на Кавказ (Грузия). Оно почиталось в те времена как самое передовое по своим художественным решениям, и в высших кругах феодального общества ему всячески стремились подражать.

Хотя в XIII в. в провинциальных областях распавшейся Византийской империи, в которую вторглись крестоносцы, все еще много строили, ничего существенно нового для искусства это столетие с собой не принесло. После вторжения крестоносцев в столицу Византии Константинополь как главная художественная школа, откуда выходили все новые идеи, перестал на время существовать. Зато активизировалась художественная жизнь в провинции, где спасались от бесчинств крестоносцев многие столичные художники. Так, например, наступил расцвет в сербском искусстве (известные *росписи храма в Сопочанах* в Сербии).

После изгнания крестоносцев из Константинополя в 1261 г. начали складываться условия для медленного возрождения местной школы. К концу XIII в. вновь стали изготовляться рукописи с миниатюрами, подражавшими образцам X в., созданным в античном духе.

К началу XIV столетия приобрел четкие очертания *палеологовский стиль* (он так назван по имени правившей в Византии династии Палеологов). Для него характерны более свободные движения фигур, более мягкое выражение лиц.

Наиболее известные памятники византийской монументальной живописи этого времени — мозаики монастырей *Хора* (*Кахрие-Джами*) и *Фетие-Джами* в Константинополе, а также церкви *св. Апостолов* в Салониках. Поразительно красивые по своим краскам, эти мозаики знаменуют последний взлет византийского искусства. В дальнейшем еще создавались мозаичные иконы, но монументальное искусство начало быстро мельчать, архитектура утратила свою ведущую роль, на первый план выдвинулась иконопись, которой стала подражать фреска. Дорогая мозаика почти не применялась.

После взятия турками Константинополя в 1453 г. византийское искусство совсем пришло в упадок. Оно продолжало еще существовать на Афоне, на острове Крите, в православных храмах Болгарии и Сербии, но постепенно изживало себя. На историческую сцену выступали новые общественные силы, средоточием которых стали передовые торговые города Италии и Нидерландов. И именно там, раньше чем в других странах, сложилось реалистическое искусство Возрождения.

Императрица Феодора. Ок. 547. Мозаика (деталь). Церковь Сан-Витале. Равенна.

Справа: Владимирская богоматерь. Икона византийской школы. 1-я половина XII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм св. Софии в Константинополе (Стамбул). 532—537.

Византийское искусство имело исключительно большое значение. Широко использовав античное наследие, византийское искусство выступило хранилищем многих его образов и мотивов и передало их другим народам. Особенно велико было значение византийского искусства для стран, придерживавшихся, как и Византия, православной религии (Болгария, Сербия, Древняя Русь) и неизменно сохранявших оживленные культурные связи с Константинополем (императорским и патриаршим дворами).

Лучшие произведения византийского искусства находятся в Эрмитаже (Ленинград), Лувре (Париж), Византийском музее (Афины), монастыре св. Екатерины (Синай), Британском музее (Лондон), Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва), собрании Дёмбартон Оокс (Вашингтон).

Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе

В конце V в. н. э. Западная Римская империя прекратила свое существование. Бесконечные войны, внутренние раздоры, восстания рабов ослабили некогда могучее государство. Древний Рим оказался бессильным противостоять натиску пришлых племен (римляне называли их *варварами*). Варвары разрушили многие римские города, храмы, памятники искусства. Культура, которую завоеватели принесли с собой, была ниже римской. Варвары не умели столь искусно, как римляне, строить каменные здания, крайне редко и примитивно изображали в искусстве человека, но зато с исключительным мастерством покрывали ярким орнаментом и затейливой резьбой изделия из металла, дерева, кости. Орнаменты и украшения чаще всего представляли собой фигуры борющихся друг с другом фантастических животных, чудовищ и птиц. Эти образы были порождены первобытным сознанием и народной фантазией и долго сохранялись впоследствии в западноевропейском средневековом искусстве. Художественные традиции древних греков и римлян, казалось, навсегда были забыты, каменная архитектура переживала упадок (см. т. 8 ДЭ, ст. «Европа на рубеже древности и средних веков»).

Однако по мере развития у европейских народов феодальных отношений и образования новых «варварских» королевств постепенно формировались средневековая культура и искусство. Франкский король Карл Великий, создатель огромной державы, стремясь окружить свою власть величием и блеском, короновался в Риме и даже пытался возродить при своем дворе некоторые римские обычаи. Короли — властители новых государств охотно поддерживали церковь, так как видели в ней силу, способную держать в повиновении и «страхе божьем» всю массу закрепощаемых тружеников.

В эпоху *Каролингов* (так называют династию франкских королей, виднейшим представителем которой был Карл Великий) развернулось каменное строительство. Храмы и дворцы, для сооружения которых нередко использовали остатки старых античных зданий, украшались росписями и мозаиками. К сожалению, большинство *каролингских* памятников погибло. До наших дней сохранилась дворцовая церковь — капелла в Ахене, городе, где Карл Великий часто останавливался со своим двором. Зодчий *Ахенской капеллы* (ок. 798—805) *Одо из Меца* построил внушительное здание. Оно отдаленно напоминает церковь Сан-Витале в Равенне.

О творчестве художников каролингской эпохи рассказывают изделия из слоновой кости и драгоценных металлов, бронзовая статуэтка, которая, как считают некоторые ученые, изображает Карла Великого, и главным образом рукописные книги с иллюстрациями — *миниатюрами*. Эти рукописи создавались по заказам императоров, крупных феодалов и епископов в специальных мастерских — *скрипториях*, существовавших при дворе и в крупных монастырях. Каролингские миниатюристы знали произведения византийских и римских художников и многому научились у них. Они умело изображали человеческую фигуру, пейзажи, архитектурные сооружения. Иллюстрации каролингских книг выполнены пером, темперой или тонко подобранными гуашными красками, нередко использовалось золото.

Культура эпохи Каролингов находилась под определяющим воздействием церковных христианских представлений о мире. Крупнейший феодальный собственник — церковь была в средние века главным заказчиком художественных произведений и властно направляла развитие искусства и культуры в своих интересах. Уже в раннем средневековье стали складываться строгие правила изображения священных сюжетов, обязательные для всякого художника.

Начиная с X в. культурными центрами средневековой Европы становятся монастыри. Монахи переписывали книги; многие из них были строителями и художниками. Роскошные книги, украшенные миниатюрами, создавались на протяжении X в., например, в немецких монастырях Рейхенау, Фульде и др. А в мастерской немецкого епископа Бернварда Хильдесхеймского отливали скульптурные изделия из бронзы. Самым знаменитым памятником, созданным там, были *бронзовые двери для церкви Санкт-Михаэльскирхе* в Хильдесхейме (1008—1015).

В начале XI в. по всей Европе развернулось строительство каменных зданий. Постройки XI—XII вв., а вслед за тем и все изобразительное искусство этого времени позднее получили название *романских*. Этот термин был введен в XIX в. французскими археологами. Изучая архитектуру раннего средневековья, они обнаружили некоторые черты сходства культовых зданий с постройками Рима, наличие арок и сводов, сходство отдельных украшений. Поэтому они предложили условно назвать европейское искусство X—XII вв. *романским* (т. е. римским), так же как были названы *романскими* языки некоторых европейских народов, происшедшие от латинского языка.

Архитектура играла в романском искусстве ведущую роль. Своим обликом здания рассказывали о жизни и представлениях людей той эпохи. Это было время феодальных междоусобиц, и каменные здания служили защитой от нападений. Поэтому романские постройки имеют вид крепостей: у них массивные

Церковь Нотр-Дам-ла-Гран в Пуатье. XI—XII вв. Франция. (Романское искусство.)

стены, узкие окна, высокие башни, с которых можно наблюдать за приближающимся врагом. *Рыцарский замок, монастырский ансамбль и храм* — главные типы романских сооружений (см. т. 8 ДЭ, ст. «Крестьяне и сеньор»).

Рыцарские замки строили на высоком холме или крутом откосе реки. Их обносили неприступной стеной и глубоким рвом. Вход в замок, подобно гигантской пасти, ощеривался зубьями металлической решетки. В центре замка находилась высокая башня — *донжон*.

Монастыри в Западной Европе не принимали участия в войнах, и их стены не были укреплены. Строились монастыри по определенному плану. Вокруг двора, обнесенного аркадой, группировались различные службы, кельи монахов и храм, который был центром всего ансамбля. Наиболее значительные романские церкви были построены во Франции, Германии, Англии и Италии.

В отличие от византийского храма романская церковь редко увенчивалась куполом. По всей Западной Европе каменные храмы строили первоначально с плоскими деревянными потолками, позднее начали перекрывать вытянутые внутренние помещения каменными полукруглыми *сводами*. Эти своды были массивными, и, чтобы они не обрушились, романские зодчие делали очень толстые стены.

Романскому храму присуща суровая, мужественная красота, его отличает внушительность и торжественная мощь. Уже издали романская церковь поражает четкими, легко обозримыми формами.

Внутри романские церкви украшались фресками, снаружи — рельефами, которые ярко раскрашивались. Наиболее примечательны скульптурные рельефы французских храмов в Везле, Муассаке, Отене, Арле, итальянском городе Вероне, в Сантьяго-де-Компостела и Риполе в Испании. Настенные росписи сохранились хуже. Однако фрески церквей Италии, испанской Каталонии, храмов Франции и церквей других стран дают возможность составить представление об искусстве романских живописцев.

И росписи, и произведения скульптуры в романских храмах исполнены суровой строгости, порой наивны и всегда назидательны. Они должны были поучать окрестное население, внушать ему страх перед богом. Этот страх помогал феодалам обирать тружеников и держать их в повиновении.

Художники романской эпохи еще не совсем утратили воспоминания об орнаментальном богатстве варварского искусства, но их в большей степени влекло изображение человека и его поступков. Художники умели подметить и передать в росписи или скульптуре выразительную позу, характерный жест, занимательно рассказать о событии, хотя человеческие фигуры изображались условно, они кажутся плоскими, пропорции тела часто нарушены.

Стены храмов, а также парадных залов рыцарских замков помимо росписей украшались тканными коврами, порой рассказывающими о событиях нерелигиозного характера.

До наших дней сохранился огромный так называемый *ковер из собора в Байё* (вышитая ткань; XI в.,

Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия архиепископа Эбо. Ок. 823. Пергамент, темпера. Городская библиотека в Эперне. Франция.

Вышитая ткань (так называемый ковер из собора в Байё (фрагмент — «Битва»). Ок. 1080. Музей королевы Матильды. Байё. Франция. (Романское искусство.)

Франция), на котором изображено завоевание Англии норманнами. Он вышит шерстяными нитками восьми цветов на полосе 70 м длиной и 50 см шириной. Этот ковер служит своего рода художественной энциклопедией жизни XI в., так как на нем изображены сотни персонажей: и земледельцы, и ремесленники, и кораблестроители, и солдаты. Здесь и сборы в поход, отплытие кораблей, жаркие схватки.

Иногда романские художники давали волю своей фантазии и населяли страницы рукописей и стены храмов фигурами фантастических зверей, изображениями, заимствованными из народных поверий.

В конце XII в. на смену романскому искусству пришел новый стиль — *готический*. Названия «готическое искусство», «готика» возникли в Италии в эпоху Возрождения (см. статьи раздела «Искусство эпохи Возрождения»). Первоначально этим термином именовали все средневековое искусство, считая его порождением варварского племени готов, которое некогда разрушило Рим. В настоящее время готическим называют искусство главным образом Западной Европы конца XII—XIV в.

Эпоха готики — время расцвета новых культурных центров средневековья — городов. Появление их во многом изменило жизнь феодального общества. Города вели борьбу против феодалов за свою независимость. Это рождало у горожан критическое отношение к существующему строю, пробуждало дух свободы. В городах зародилась наука, расцвели художественное ремесло, рыцарская поэзия и народная сатира. Борьба городов встречала поддержку со стороны центральной королевской власти, стремившейся к объединению разрозненных феодальных владений в единое государство (см. т. 8 ДЭ, ст. «Средневековый город»).

Ведущим видом искусства в эпоху готики оставалась архитектура. Основные произведения готического искусства — величественные *городские соборы*. Их возводили мастера-каменщики на одной из центральных площадей города на средства горожан. Храм был не только культовым сооружением, но нередко центром общественной жизни. Перед собором устраивались городские сходки, в самом здании совершались важные государственные акты, читались лекции студентам университетов.

Зодчие готических соборов были искуснее романских строителей. Они сумели *выделить в здании его строительный каркас, облегчить конструкцию, добиться того, что стена перестала быть основной несущей конструкцией*. Теперь не нужно было делать массивных стен, и готические архитекторы смело прорезали высокие окна и легкие арки, которые имели *стрельчатое* (устремленное вверх) очертание. Да и сами здания стали значительно выше.

Готический стиль раньше всего сложился во Франции. Красивые соборы построены в городах Шартре, Париже, Реймсе, Амьене, но самый совершенный срєди них — собор Нотр-Дам в Реймсе.

Огромный по своим размерам, *Реймсский собор* (1211—1311) поражает величественностью замысла и дерзновенной смелостью тех, кто этот замысел осуществил. Главное внимание строители уделили

Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1211—1311. Франция. (Готическое искусство.)

Витраж собора в Эрфурте. XIV в. Германия.

Витраж собора в Шартре. 1220—1230. Франция.

В. Стош. Фрагмент алтаря. 1477—1489. Дерево. Костел Девы Марии в Кракове. Польша.

Маркграф Эккехард и его жена Ута. Ок. 1250—1260. Камень. Собор в Наумбурге. Германия. (Готическое искусство.)

Собор Нотр-Дам в Реймсе. Интерьер.

сооружению и обработке западного фасада здания. В едином неудержимом порыве он устремляется ввысь. В центре движение постепенно затухает, зато по бокам стрельчатые арки и окна как бы взлетают к двум венчающим собор башням. Чем выше поднимается взгляд, тем более легким становится здание, тоньше и ажурнее каменная резьба. Кажется, камень потерял свои природные свойства — тяжесть и хрупкость — и сплетается в затейливые кружева в центральном круглом окне — *розе*, в переплетах окон, в резных башенках.

Собор не менее впечатляющ и изнутри. Высокие стройные столбы, окруженные тонкими полуколоннами, легко поднимаются вверх к окнам, которые мерцают в глубине храма разноцветными витражами. Проникая сквозь цветные стекла, свет красочными бликами играет на полу, колоннах и арках.

Готические храмы щедро украшались произведениями скульптуры. В готических статуях ваятели пытались передать душевные движения персонажей, стремились сделать позы и жесты фигур выразительными и одухотворенными. Святые начинают утрачивать былую строгость, наделяются чертами земных людей. Скульпторы Реймсского собора в образе богоматери подчеркнули ее женственность и душевную чистоту. Св. Иосиф на портале того же собора похож на галантного рыцаря. У него кокетливо закручены усы, в прищуренных глазах светится живой ум, на губах играет улыбка.

Наряду с храмами в эпоху готики большое внимание уделялось строительству светских зданий. В городах постепенно выделились две главные площади — *соборная* и *рыночная*. Вокруг рынка располагались торговые ряды, здесь находилась дозорная башня с часами и городской колодец. На рыночной площади появились первые *ратуши* — здания магистрата, городского самоуправления. Помимо этого, возводились городские укрепления, больницы, каменные дома богатых горожан.

Вслед за Францией готический стиль получил развитие в Германии, Англии, Чехии, Польше и других странах.

В Германии строители украсили замечательными готическими зданиями Кёльн, Фрейбург, Магдебург, Марбург. На севере страны, где было мало природного камня, готические соборы строили из кирпича. Среди работ средневековых немецких скульпторов, работавших в это время, особое место занимают 12 статуй *донаторов*, т. е. феодалов, пожертвовавших средства на строительство храма. Эти статуи (ок. 1250—1260) установлены в городском *соборе Наумбурга* (1210—1240). Их создатели стремились изваять светских людей. Правда, мастера, сделавшие статуи, никогда не видели этих людей, поскольку те умерли задолго до них. Но каждую статую безвестные скульпторы (художники крайне редко подписывали свои произведения в средние века) наделили ярким и индивидуальным характером. Здесь трусливый граф *Дитрих*, безвольный маркграф *Герман* со своей лукавой женой *Риглиндой*, мужественный воин маркграф *Эккехард* и его трепетная и задумчивая супруга *Ута*.

Соборы Англии — в Солсбери, Кентербери, Линкольне — поражают размерами и сложными архитектурными украшениями. Воздвигнутые часто вне городских кварталов, в монастырях, они хорошо видны издали. Скульптура в английских соборах незначительна. Высокого развития в Англии в эпоху готики достигло искусство книжной миниатюры.

Подъем готического искусства Чехии приходится на XIV столетие. В это время в Праге чешский зодчий *Петр Пáрлерж* (1330—1399) принял участие в строительстве в Пражской Граде (Кремле) грандиозного готического *собора св. Вита* (заложен в XIV в.; см. ил. на с. 35). Через Влтаву под руководством Парлержа был перекинут *Карлов мост*, одна из въездных башен которого долгое время служила образцом для чешских архитекторов.

В Польше много замечательных памятников готического искусства сохранилось в бывшей древней столице этого государства — Кракове. Они украшают в Кракове территорию королевского *Вавельского замка* и рыночную площадь. Здесь высится *костел Девы Марии*, где по сей день можно видеть замечательное творение выдающегося скульптора *Вита Стоша* (ок. 1455—1533) — *большой алтарь*, вырезанный из дерева (1477—1489). Образы алтаря драматичны, одухотворенны и возвышенны.

Большого расцвета в эпоху готики достигли книжная миниатюра и декоративно-прикладное искусство: ювелирное дело и резьба по слоновой кости. Наряду с изображениями на религиозные темы здесь нередко можно встретить изображения на светские сюжеты.

Искусство средних веков было создано трудом многих поколений мастеров. Жадно тянулись они к познанию жизни, овладевали мастерством, воплощая в своих произведениях думы и чаяния своего времени. Но, подчиняясь авторитету церкви, вынуждены были рассказывать об окружающем мире в условных, отвлеченных образах. Однако благодаря тому, что сквозь символы и отвлеченные понятия средневековых зодчих, ваятелей, живописцев пробивалась правда жизни, их произведения пережили свое время, обогатив мировую культуру.

Искусство народов нашей Родины в древности и в средневековье

Древнее искусство народов нашей Родины

В первой половине I тысячелетия до н. э. у многих племен и народов, населявших территорию нашей Родины, совершался переход от первобытнообщинного родового строя к рабовладению, сопровождавшийся бурным развитием производительных сил, разделением труда, появлением частной собственности. Все это послужило толчком к экономическому и культурному развитию.

На территории СССР особенно были развиты в культурном отношении народы, жившие в Крыму, на юге Украины, на Кавказе, в Средней Азии и Сибири, на Алтае, о чем говорят многочисленные археологические раскопки. Интересные открытия сделаны, например, благодаря недавним раскопкам на территории Хакасской автономной области. Там были найдены предметы, относящиеся к VII в. до н. э.

Тысячелетиями создавались памятники культуры и искусства народов нашей Родины. Немало памятников бесследно исчезло, другие сильно пострадали от разрушений. Многие еще лежат в земле под слоем позднейших напластований, ожидая исследователей-археологов.

В древнейшие времена развитие племен и народов протекало далеко не равномерно. Время расцвета культуры одного народа часто не совпадало с временем расцвета культуры другого народа.

В I тысячелетии до н. э. сформировались древние государства на территории современных Армении и Грузии.

Древнее искусство Закавказья

На окраине столицы Армении Еревана, рядом с корпусами новых жилых домов и фабрик, высятся холмы *Кармир-Блур* и *Арин-Берд*. Здесь были некогда неприступные крепости древнего рабовладельческого государства Урарту (см. т. 8 ДЭ, ст. «Государство Урарту»). С IX по VI в. до н. э. на этих холмах, ныне пустынных, кипела бурная жизнь. Воздвигались оборонительные стены, строились дворцы, расписывались помещения красочными фресками.

Теперь здесь можно увидеть археологов. Из-под лопат иногда появляются на свет поражающие мастерством исполнения бронзовые щиты, шлемы, колчаны. С величайшей осторожностью ученые вынимают из земли порой небольшой камешек с искусно вырезанной на нем фигурой, которую можно рассмотреть только через увеличительное стекло, порой — предметы, украшенные сложными многофи-

гурными композициями. На *бронзовом щите* VIII в. до н. э., найденном на холме Кармир-Блур, древний чеканщик изобразил львов и быков, мерно шествующих друг за другом по концентрическим кругам, а на *шлеме царя Сардура II* — деревья, урартские божества, змей, колесницы с воинами и всадниками.

Сохранились в Армении и величественные, монументальные сооружения первых веков нашей эры. В 27 км от Еревана, близ небольшого селения *Гарни*, на высокой скале можно видеть *руины крепости*. Когда-то это была летняя резиденция армянских царей. Ее суровые стены кажутся неприступными. Здесь сохранился и храм, построенный из темного базальта. Обломки ионических колонн стоят на высоком постаменте как на своеобразном пьедестале. К входу ведет широкая лестница. Вместе с зодчим над созданием храма работали и скульпторы.

Даже в хозяйственных постройках Гарни встречаются интересные памятники искусства. Пол не большой бани покрыт мозаикой. Рядом с реальными существами — рыбами изображены фантастические кентавры, нереиды (в греческой мифологии кентавры — полулюди-полукони, нереиды — дочери морского божества Нерея).

Трудно передать словами впечатление, которое испытывает современный человек в древнем *пещерном городе Уплис-цихе*, находящемся на берегу Куры, в 50 км от столицы Грузии Тбилиси. Он попадает в огромные, высеченные в скалах залы. В некоторых помещениях его окружают ничем не украшенные стены, но порой он замечает, что зодчий сделал потолок пещерного сооружения в виде свода, а стены — с выступающими пилястрами.

На территории Грузии уже в самые отдаленные времена мастера создавали высокохудожественные ювелирные изделия. При раскопках древних курганов близ *Триалети* (II тысячелетие до н. э.) были найдены поразившие ученых вещи: серебряные ведерко и кубок с чеканными изображениями животных, кубок из червонного золота. Интересные находки сделали грузинские археологи близ селения Вани.

Древнее искусство Причерноморья

На территории современного Краснодарского края, в Северном Причерноморье, в Крыму, на юге Украины около двух с половиной тысяч лет назад существовали очаги культуры: крупные греческие города-колонии Пантикапей, Ольвия, Херсонес, Фанагория, Горгиппия, служившие проводниками античной цивилизации, а также поселения скифов и других местных племен.

Мощные крепостные стены с суровыми башнями окружали шумные греческие города. Здесь воздвигались огромные дворцы и величественные храмы. В глухих местах вырастали монументальные гробницы, хранящие покой некогда могущественных правителей. Высокая строительная техника, умение воплотить в архитектурных формах мысли и чувства, свойственные своей эпохе, характеризуют лучшие из этих сооружений.

Раскопки под Севастополем начались в XIX в. Археологи нашли здесь остатки древних построек некогда богатого города *Херсонеса*. Сохранились оборонительные стены, защищавшие город от набегов кочевников, городские ворота III в. до н. э., сложенные из крупных, хорошо отесанных камней, остатки храмов и даже улиц. А недавно в Херсонесе найдены всевозможные изделия из стекла и тигли с остатками стеклянной массы. Значит, здесь были мастера-стеклодувы, знавшие секрет сложного искусства. Все это говорит о том, что Херсонес был одним из крупнейших центров древней культуры.

Мы можем представить себе, как выглядели жилые дома в подобных древних городах. На Украине, на берегу Днепровско-Бугского лимана, на месте древней *Ольвии* (см. т. 8 ДЭ, ст. «Древняя Ольвия»), были найдены руины большой двухэтажной постройки.

Лучше сохранились в Причерноморье древние погребальные памятники. Каждый, кто бывал на юге Украины, в Крыму, на Северном Кавказе, видел в степях курганы — усыпальницы древних людей. Под Керчью в *Царском кургане* был открыт громадный склеп IV в. до н. э. с квадратной камерой, завершающейся высоким конусообразным перекрытием. К входу ведет длинный коридор, сложенный из камней керченского известняка. Это монументальное сооружение в полном смысле слова уникально, так как ничего подобного по формам и размерам до сих пор не найдено.

Каменные стены другого небольшого склепа в древнем *Пантикапее* (современной Керчи) художник I в. до н. э. покрыл замечательными *фресками*. На противоположной от входа стене живописец изобразил бога подземного мира *Плутона*, похищающего дочь Деметры — прекрасную девушку *Кору*. Возничий яростно нахлестывает бешено мчащуюся четверку лошадей. В колеснице, крепко держа Кору, стоит чернобородый бог-похититель.

Другие стены этого склепа покрыты красочными гирляндами цветов, плодами. Но внимание сразу же

Золотой олень. Украшение щита из скифского кургана у станицы Костромской. VI в. до н. э. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Фигурный сосуд — лекиф — в виде сфинкса из Фанагории. IV в. до н. э. Терракота. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Шлем царя Сардура II. VIII в. до н. э. Бронза. Музей истории Армении. Ереван.

Ритон (рог) из Нисы. II—I вв. до н. э. Слоновая кость. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

приковывает лицо матери Коры, древнегреческой богини плодородия *Деметры*, которую художник изобразил на потолке склепа в круглом большом медальоне (теперь этот склеп так и называется — *склеп Деметры*). В широко раскрытых красивых глазах богини выражена глубокая скорбь. Совсем недавно, в 1975 г., в *древней Горгиппии* (современная Анапа) найден склеп II—III вв. н. э. с замечательными росписями, изображающими подвиги Геракла.

Широкое распространение в древности в этих районах получает и скульптура. В образах могучих мифических героев, прекрасных богов прославляются подвиги смелого, сильного человека.

В одном из залов Эрмитажа можно увидеть огромную мраморную *фигуру льва*, найденную в Керчи. Лев попирает лапой голову быка, повернув морду и свирепо оскалив пасть. И поныне производит сильное впечатление беспредельная властность, заключенная в его образе.

Древние скульпторы юга нашей страны создавали и *надгробные памятники*, украшенные рельефами, в которых изображали сцены из жизни. На одном из надгробных памятников Пантикапея изображен некто *Стратоник*, очевидно ученый или писатель, так как рядом с ним столик со свитками — его трудами. Надпись на плите прославляет его «неизмеримую прелестную мудрость».

Безвестные мастера, имена которых история не сохранила, делали небольшие *статуэтки из обожженной глины — терракоты*. Глину оттискивали в формах и получали фигурки богов, людей — кокетливых девушек, смешных комических актеров, различных животных. Их обычно раскрашивали, покрывали яркими красками прически, одежды, изображали бусы, браслеты и другие украшения. На некоторых статуэтках раскраска сохранилась до наших дней.

Иногда археологи находят среди скульптур и портретные изображения. В Анапе обнаружена мраморная *статуя Неокла*, очевидно правителя города. Скульптору удалось придать его лицу выражение задумчивости и легкой грусти — такое выражение лица характерно для портретов того времени. Мастер II в. н. э. воссоздал и пышную шевелюру Неокла, и его завивающуюся в колечки бороду.

Отношение древних народов, населявших нашу Родину, к миру было глубоко поэтичным. Даже на такие, казалось бы, обычные для обихода человека предметы, как чаши, блюда, вазы, древние художники наносили подчас выразительные рисунки на мифологические сюжеты.

Археологи находят на юге нашей страны и *фигурные сосуды — лекифы*, пролежавшие в земле два с половиной тысячелетия. В Государственном Эрмитаже хранятся лекифы для душистого масла, найденные в Фанагории. Один из них изображает сфинкса, другой — сирену, третий, пожалуй самый красивый, — богиню красоты и любви Афродиту. Она изображена между створками большой раковины, как бы выходящей из морской пены. Нежные тона розовой и голубой красок сочетаются в этих сосудах с позолотой. Интересно, что краски хорошо сохранились, несмотря на древность сосудов.

Племена скифов, населявшие причерноморские степи между устьем Дуная и Доном, находились на более низкой ступени развития, чем народы, населявшие города Северного Причерноморья и Кавказа (см. т. 8 ДЭ, ст. «Скифские курганы»). Постройки ранних скифов (VII—III вв. до н. э.) были примитивны, невелики по размерам, изготовлены из непрочных материалов — дерева, глины — и потому почти не сохранились. Зато дошли до нас оригинальные и своеобразные памятники их прикладного искусства: ножны мечей, зеркала, гребни, бронзовые и золотые пластинки, украшенные изображениями охоты, диких зверей. Эти рисунки отличаются схематичностью и обобщенностью форм и вместе с тем сложностью декоративных узоров. Их часто называют памятниками скифского *звериного стиля*. Человек в искусстве скифов появлялся редко, чаще это были фантастические существа, составленные из частей тела различных реальных животных, обладающих качествами, к которым стремился сам человек, — силой, быстротой, ловкостью.

В столице скифов *Неаполе* скифском (окраина современного Симферополя) были найдены каменные сооружения и *мавзолей скифского царя*, росписи на стенах склепов, рельефы с изображением скифских царей.

Прекрасные произведения искусства народов, населявших когда-то юг нашей страны, можно увидеть в Государственном Эрмитаже в Ленинграде, в музеях Москвы, Керчи, Одессы, Севастополя, Херсона, Николаева, Анапы и других городов СССР.

Древнее искусство Средней Азии

Необыкновенно изящны и своеобразны памятники древнего искусства, которые мы находим на территории наших Среднеазиатских республик.

В I—III вв. н. э. на территории современных Таджикской и Узбекской ССР находилось древнее рабо-

владельческое государство — *Кушанское царство*, которое частично занимало территорию Индии, Китая, Монголии.

В бурно растущих городах Кушанского царства дома строились не только из глины, но и из камня. Парадные храмы, дворцы и культовые постройки имели обычно большой центральный зал, который был окружен другими помещениями. Украшением главного фасада служил *айван* — терраса с плоской крышей, которая опиралась на колонны или столбы.

Стены домов были украшены картинами на мифологические сюжеты или изображениями сцен быта. Живопись (темпера по сухому грунту) была яркой и лаконичной по колориту.

В каменной, гипсовой скульптуре прославлялись кушанские цари. До наших времен дошли прекрасные образцы и декоративного искусства кушанских ремесленников: художественные изделия из металла, драгоценные ткани, статуэтки божеств. Искусство Кушанского царства оказало влияние на развитие культуры Средней Азии, Афганистана, Индии.

Благодаря усилиям археологов достоянием нашей культуры стали и памятники таких древних государств, как *Парфия, Хорезм, Бактрия* (см. т. 8 ДЭ, ст. «В древнем Хорезме»). Еще в I тысячелетии до н. э. здесь воздвигались крепостные сооружения, дворцы, храмы. В музеях Ташкента, Самарканда, Бухары можно видеть очаровательные терракотовые фигурки, внушительные сосуды, драгоценные блюда и чаши, монеты с портретными изображениями и много других предметов, сделанных умелыми руками древних мастеров.

В памятниках искусства античной рабовладельческой эпохи, созданных народами, населявшими в древности нашу Родину, вопреки силам, подавлявшим стремление художника творить по законам красоты, выражены высокие достоинства человека, умение понять красоту мира и отразить ее.

Средневековое искусство народов нашей Родины

Средневековое искусство Средней Азии

Средняя Азия — это удивительный мир, путешествие по которому словно встреча со страной сказок из «Тысячи и одной ночи». Много событий в ее истории: в античную эпоху Средняя Азия пережила нашествия Александра Македонского и персидского царя Кира, в средние века — арабов и монголов.

Благодаря раскопкам в Самарканде (городище Афрасиаб) и в городе Пенджикенте нам стала известна самобытная среднеазиатская культура раннего средневековья, существовавшая до того, как Средняя Азия в конце VII — начале VIII в. вошла в состав Арабского халифата. Пенджикентское княжество находилось на территории Согда, или Согдианы, самой передовой в экономическом и культурном отношении области Средней Азии. Открытия археологов дали нам возможность представить жизнь среднеазиатского города VII—VIII вв., облик согдийцев, своеобразие их быта, архитектуру жилищ и храмов. В Пенджикенте найдены произведения скульптуры; особенно интересны выполненные из дерева фигурки танцовщиц, которые реставраторы буквально воскресили из пепла. Самой же удивительной находкой явились *настенные росписи*, которые украшали храмы и парадные залы домов, принадлежавших богатым горожанам. Сюжеты их разнообразны: религиозные сцены и светские, поединки, трапезы и т. п. Любопытная черта домусульманского быта: женщины наравне с мужчинами участвовали в пирах и даже сражениях. Одна из лучших женских фигур в пенджикентских росписях — изображение арфистки.

Многокрасочные или исполненные в два цвета, изысканные *пенджикентские росписи* предвосхищают средневековую восточную миниатюру XV—XVII вв. Впоследствии в мусульманском декоративно-монументальном искусстве Средней Азии будет господствовать чистая орнаментика, так как религия ислама, которую принесли с собой арабы, запрещала изображение людей и животных.

В IX—X вв., в период ослабления могущества Арабского халифата, в Средней Азии возникло централизованное феодальное государство, во главе которого стояла местная династия Саманидов. К этому времени относится замечательный шедевр среднеазиатской архитектуры — *мавзолей Саманидов в Бухаре*. Относительно небольшая по размерам фамильная усыпальница поражает своей пропорциональностью,

Минарет Калян. 1127. Бухара.

Медресе Шир-Дор на площади Регистан в Самарканде. 1619—1636.

ясной гармонией форм. Квадратное в плане здание увенчивается полушарием купола. Обожженный кирпич — простой и фигурный — использован здесь необычайно изобретательно: положенный то прямо, то по диагонали, то в «елочку», то под углом, он как бы покрывает мавзолей прекрасными узорами, подчеркивающими, оттеняющими благородную строгость архитектуры. Мавзолей Саманидов — уникальное сооружение, аналогий которому не найти в мусульманском мире.

Эпохой высочайшего расцвета среднеазиатского мусульманского зодчества стали XIV и XV века. В это время были созданы классические по совершенству произведения. Чтобы познакомиться с ними, надо побывать в *Самарканде*. В конце XIV в. он стал столицей могущественной феодальной империи Тимура, который руками тысяч безвестных тружеников, народных умельцев стремился превратить Самарканд в прекраснейший город мира. Дворцы, мечети, мавзолеи, медресе, караван-сараи возводили здесь не только местные мастера, но и строители из всех покоренных Тимуром стран — Азербайджана, Ирана, Сирии, Индии, Хорезма и др. Самарканд поражал своей красотой всех, кто приезжал сюда во времена владычества Тимура и его потомков, поражает он и сейчас шедеврами архитектуры, дошедшими до нас сквозь столетия.

Все мечети мусульманского мира должна была превзойти своими размерами соборная мечеть, получившая в народе название *Биби-ханым* (1399—1404). Одна из легенд рассказывает, что мечеть построила любимая жена Тимура Биби-ханым к его возвращению из похода. Но в действительности она построена по распоряжению Тимура, который сам следил за работами. Дерзок, смел был замысел ее создателей, но конструкция мечети оказалась уязвимой для подземных толчков и землетрясений. Вскоре после завершения грандиозное здание начало разрушаться. Руины мечети и сейчас производят неизгладимое впечатление своим величием и праздничным великолепием отделки. В убранстве здания использованы фигурная кладка кирпича, майолика, мозаика, резной мрамор и резная терракота. Белые, голубые, желтые, синие тона сливаются в звучные красочные аккорды. Бирюзового цвета купол завершает мечеть, как бы сливаясь с просторами небес.

С XIV в., с тимуровской эпохи, многоцветное декоративное убранство становится неотъемлемой частью зданий.

Когда скончался любимый внук Тимура — царевич Мухаммед-султан, Тимур велел построить парадный мавзолей. После смерти Тимура он стал усыпальницей его самого и его рода. Ныне это здание известно под названием *Гур-Эмир* (1404; «Могила эмира», т. е. повелителя). Мавзолей имеет форму восьмигранника, а над ним возвышается огромный ребристый купол, на барабане которого гигантскими буквами из голубых и синих изразцов выло-

жены надписи, восхваляющие аллаха (см. т. 8 ДЭ, ил. на с. 225).

Необыкновенным в истории средневековых государств правителем был внук Тимура Улугбек — выдающийся ученый. При нем в 1417—1420 гг. сооружено *медресе* — высшая духовная мусульманская школа, где студенты учились и жили. Архитектурный тип подобных зданий сложился в Средней Азии издавна. Ему следует и *медресе Улугбека*. Оно удивительно соразмерно и отличается тонкой красотой убранства. Медресе находится на *площади Регистан* — в центре города, который во времена Улугбека застраивался монументальными сооружениями и был образцом градостроительного искусства на всем феодальном Востоке. Ныне медресе Улугбека вместе с *медресе Шир-Дор* и *Тилля-Кари* составляют замечательный архитектурный ансамбль площади Регистан.

Другим крупнейшим центром среднеазиатского искусства была *Бухара*. Мы уже любовались здесь мавзолеем Саманидов. Превосходным сооружением такого же типа является *мавзолей Буян-Кули-хана*. Этот памятник полихромной, многоцветной архитектуры создан в XIV в., во времена монгольского владычества.

В XVI в. Бухара была столицей княжества Шейбанидов. В это столетие архитектурно оформился центр города: его ансамбль образуют *медресе Мири-Араб* и *мечеть Калян с минаретом* — башней, откуда глашатай призывал мусульман на молитву. *Минарет Калян* (XII в.) имеет высоту 50 м, его диаметр у основания — 9 м. Недаром его называют «Калян» — «великий»: на мусульманском Востоке нет равного ему по масштабу. Это очень совершенное инженерное сооружение и превосходное создание архитектуры. Ствол минарета, сужающийся кверху, разделен на отдельные пояса — то широкие, то узкие. В каждом поясе свой орнамент. Минарет виден далеко за пределами города. Уже восемь веков он является главным архитектурным памятником Бухары, определяет лицо города.

Средневековое искусство Закавказья

Бережно хранят народы республик Закавказья памятники художественной культуры средневековья. В это время в искусстве больших и малых форм были созданы произведения высокого совершенства — крепости, храмы и дворцы, миниатюры и фрески, произведения *торевтики* (рельефной, художественной обработки металла) и резьбы по камню.

Далеко за пределами Армении известен *храм Звартноц* (храм «Бдящих сил», т. е. ангелов), построенный в VII в. От него остались только развалины. Храм, огромный по своим размерам, имел невиданную дотоле композицию: круглый, в три яруса, завершающийся куполом, он стоял на высоком ступенчатом постаменте. Его фасад отличался богатством скульптурного убранства.

Звартноц расположен в предместье города Эчмиадзина (ранее он назывался *Вагаршапат*). Когда в IV в. христианство стало государственной религией Армении, Вагаршапат сделался ее духовным центром. Здесь сохранились превосходные памятники IV—VII вв. — времени первого расцвета средневековой армянской архитектуры. Особенно хорош *храм Рипсиме* (618) — один из шедевров армянского зодчества. Он пленяет красотой пропорций, соразмерностью форм, логически связанных с внутренним пространством здания. Небольшой храм как снаружи, так и внутри производит величественное впечатление.

Следующий взлет армянской архитектуры приходится на X—XI вв. В это время, после распада Арабского халифата, на территории Армении возникло несколько феодальных царств. Самым значительным было Ширакское, во главе с династией Багратидов. Столицей царства стал город *Ани*. Здесь сохранились крепостные стены, церкви, мосты, развалины дворца. В Ани стоит один из самых грандиозных соборов Закавказья (окончен в 1001), построенный архитектором *Трдатом*. Это сооружение должно было выражать идею мощи и единства армянского царства. В плане он представляет собой сочетание базилики с купольной конструкцией. Впечатление праздничности, пышности создавалось богатством декорации фасадов. *Великолепная резьба по камню* — одно из чудес средневекового искусства Армении. В храме на острове Ахтамар замечательные *каменные рельефы* сплошь покрывают стены. Здесь и библейские персонажи, и светские сюжеты, и изображения животных. Интересна фигура царя Гагика, преподносящего Христу модель храма.

Мало что известно о круглой скульптуре этой эпохи. Единственный ее образец найден при раскопках одного из храмов в Ани. Это большая (2,25 м высотой), выполненная в камне и раскрашенная *статуя царя Гагика I*.

В XII—XIII вв., в период блестящего расцвета армянского искусства, архитектура Армении получает новые черты. Внешнее оформление зданий играет ведущую роль — непременны обильные скульп-

Храм Джвари. 586 или 587—604.

Храм Гаяне. VII в.

Здание Диван-хане во дворце Ширваншахов. XV в. Баку.

турные украшения, используется многоцветная отделка. Храмы становятся более изысканными, стройными, украшаются пышными порталами. Такова *церковь Тиграна Оненца в Ани* (1215) с ее великолепным рельефным орнаментом.

К самым интересным памятникам армянской архитектуры относятся замечательные монастырские ансамбли Санаин и Гегард. *Монастырь Санаин* (X—XIII вв.) — это комплекс зданий, построенных в разные столетия и объединенных усилиями зодчих в единое целое. Он расположен в живописном месте и как бы сросся с пейзажем. *Монастырский комплекс Гегард (Айриванк,* XII—XIII вв.) построен в узком горном ущелье, почти со всех сторон закрытом скалами. Такие скальные сооружения — одна из достопримечательностей закавказского зодчества средних веков.

Стенные росписи раннего средневековья почти не сохранились. Впоследствии же по религиозным причинам в Армении было запрещено расписывать храмы. Поэтому наряду с архитектурой наиболее значительным явлением в армянском искусстве стала *миниатюра.* Свой расцвет она переживает в X—XIII вв. В *Эчмиадзинском евангелии* (989) стиль изображений — величавый, лаконичный — как бы сближает миниатюру с фресковой живописью. К прославленным памятникам принадлежат также *«Книги трагедий» Григора Нарекаци* (1173) и *рукопись «Праздничная минея Гетума II»* (1288) крупнейшего миниатюриста *Тороса Росли́на.*

На территории Грузии можно увидеть старые крепости, развалины средневековых дворцов феодалов, великолепные здания храмов и монастырей. На возвышающейся над рекой Арагви невысокой горе жена первого христианского царя Грузии царица Нина воздвигла крест. В честь этого события грузинской церковью был установлен праздник. В конце VI в. здесь построили церковь, которая получила название *Джвари* (т. е. «Крест»). Архитектор поставил здание на самом краю скалы, и кажется, будто храм вырастает из нее. Этот храм — жемчужина грузинской архитектуры, его поэтично описал Лермонтов в поэме «Мцыри».

В 20 км от Тбилиси, при впадении Арагви в Куру, расположен небольшой городок Мцхета. В глубокой древности это была столица Грузии. Главные сооружения Мцхеты— храмы, потому что здесь находилась резиденция главы грузинской церкви — *католикоса.* Уже издалека виден грандиозный собор *Светицховели* («Животворящий столп», 1010 — 1029), построенный архитектором *Арсуки́здзе.* В первоначальном виде здание не сохранилось — его не раз перестраивали, погибла и его фресковая живопись. И все же собор производит очень сильное и величественное впечатление. Его заливает свет, льющийся из 16 окон купола. Снаружи собор украшен резным орнаментом и *аркатурой,* подчеркивающей ритм архитектурных форм. (Аркатура — ряд декоративных ложных арок на плоскости стены.)

XI—XIII века — время расцвета средневековой художественной культуры Грузии. Строятся храмы монументальные, большие по размерам, богато украшенные каменной резьбой снаружи и внутри. В отделке зданий применяются камни различных цветов. Архитектура становится более живописной.

В храме *Самтависи* (1030) можно увидеть, сколь разнообразны орнаменты построек этой эпохи: жгуты, кресты, «плетенка», стилизованные листья растений, гроздья винограда и т. д. Необычайно пышно украшен храм *Никорцминда* (1010—1044). Замечательное по мастерству и богатству мотивов декоративное убранство хорошо смотрится на фоне прекрасно отесанных камней, которыми облицовывались церковные постройки.

В средневековой архитектуре Грузии нашли свое продолжение и древние традиции скального зодчества. В XII—XIII вв. в ущелье реки Куры в толще грандиозной скалы был высечен *пещерный монастырь Вардзиа.* В нем несколько сотен помещений, соединенных ходами (их протяженность — 900 м).

Знаменит этот монастырь и великолепными росписями.

Большинство храмов Грузии было украшено росписями или мозаиками. Сохранилась превосходная *мозаика в соборе Гелатского монастыря* (XII в.). Подлинным шедевром средневековой грузинской живописи являются *росписи храма Кинцвиси* (рубеж XII — XIII вв.).

Известностью в Грузии пользуются изделия торевтики *(диск из Гелати, оклад Тбетского евангелия* и др.).

Развалины крепостных сооружений, храмы, построенные из камня, известняка и обожженного кирпича, дворцы шахов, сохранившиеся до наших дней, рассказывают нам о средневековой культуре Азербайджана.

С завоеванием Азербайджана арабами в VII в. и распространением религии ислама появляются здания нового типа: мечети, медресе, мавзолеи, минареты, украшенные декоративными орнаментами.

Башенные постройки XII в. восьми- и десятигранной формы, завершающиеся пирамидальным шатром, — *мавзолеи Юсуфа* и *Момине-хатун*, работы зодчего *Аджеми*, в Нахичевани отличаются великолепием керамической отделки. Уникальным по архитектурной форме является *мавзолей в селе Карабагляре* (XIV в.). Стены его украшены 12 плотно прилегающими полуцилиндрами и четырьмя порталами, перед главным входом расположены два минарета, объединенные небольшим порталом.

В XIII—XV вв. крупным архитектурным центром стал Тебриз. Замечательными поливными изразцами украшена *Голубая мечеть* (1465).

В XV—XVI вв. в резиденции Ширваншахов в Баку создается самый выдающийся памятник азербайджанской архитектуры, который должен был служить убедительным свидетельством незыблемой мощи и неограниченной власти феодального властелина. Двухэтажное здание дворца уникально и оригинально. На основе местных архитектурных традиций в ансамбле дворца построено здание *Диван-хане*. Это многогранная ротонда, обнесенная изящной колоннадой и украшенная порталом с богатым резным узором. Превосходный резной узор покрывает и камень портала усыпальницы. Интересна мечеть дворца.

В XVII в. большие купольные мечети строятся в Ганджe (ныне Кировабад), Нардарене и других городах.

Далеко за пределами страны славилась азербайджанская миниатюрная живопись. В Тебризе работали такие известные мастера, как *Сеид Ахмед, Султан Мухаммед, Мухаммеди, Садиги-бек Афшар, Кемаледдин Бехзад* из Герата (см. ил. на с. 83).

Издавна славится Азербайджан и прикладным искусством, особенно своими коврами. Азербайджанские ковры изображены на картинах художников Возрождения: Х. Хольбейна и других.

Средневековое искусство Прибалтики

Прибалтика откроет для вас еще одну увлекательную и своеобразную страницу средневекового искусства. Культурные традиции сближали Прибалтику со странами северной Европы, в прошлом связаны были и их исторические судьбы.

В средние века в Прибалтике строилось много замков. Литовские феодалы для защиты от нападений немецких рыцарских орденов строили замки на удобных для обороны местах: на холмах, среди озер.

Тракайский замок. 2-я половина XIV — начало XV в. Остров Гальве.

Посреди озер, на острове Гальве, стоит *Тракайский замок* (вторая половина XIV—начало XV в.). Сейчас в нем находится музей. В начале XIV в. столицей Литвы стал *Вильнюс*. Князь Гедиминас, с которым связывают легенду об основании города, построил здесь замок (он почти полностью разрушен).

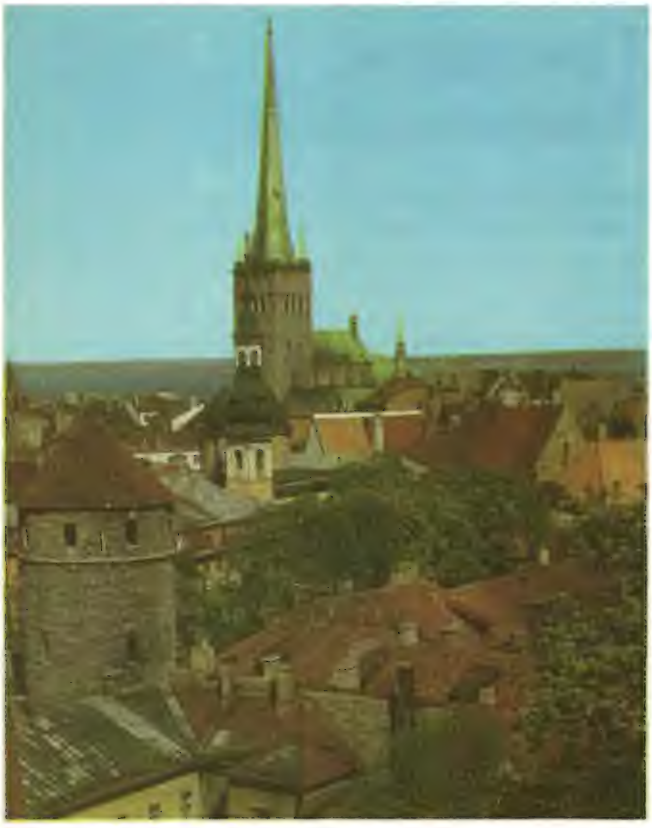
После принятия христианства литовцы начали строить монументальные культовые здания. Наиболее интересные архитектурные памятники относятся к XVI в. *Церковь бернардинцев* (1525) с ее мощными гладкими стенами, массивными *контрфорсами* (опорными столбами) и узкими окнами напоминает крепостные сооружения. Рядом с ней — *костел св. Анны* (середина XVI в.), к счастью уцелевший в своем первоначальном виде. Это — небольшое (длина его — 22 м), удивительно изящное здание. Боковые стены прорезаны большими окнами со стрельчатыми арками. Очень наряден фасад, украшенный архитектурными узорами. Костел построен из красного кирпича 33 разных форм. Это лучший памятник готического зодчества в Вильнюсе (см. ст. «Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе»).

Много средневековых построек *Риги*, столицы Латвийской республики, погибло в годы Великой Отечественной войны. Но и сейчас в старых кварталах города можно встретить памятники старины. *Пороховая башня* была некогда частью крепостных стен *Рижского замка* (XIII—XVI вв.) — важного центра Ливонского ордена. К известнейшим средневековым зданиям Риги относится *Домская церковь* (XIII в.). Хотя, как это часто бывает с памятниками зодчества, церковь не раз перестраивалась, а к старым частям добавлялись новые, выполненные уже в ином стиле, в целом она сохраняет характерный облик готического сооружения. Самым замечательным произведением готической архитектуры в Риге была *церковь Петера* — патрона города (XIII — XV вв.). Она сильно пострадала во время войны и до сих пор окончательно не восстановлена. Башня церкви (XIV в.) завершалась высоким деревянным шпилем (общая высота башни со шпилем — 120,7 м). Изящный по силуэту шпиль был уникально смелой деревянной конструкцией, одной из самых высоких в мировой архитектуре средневековья. Он определял силуэт старой Риги. Церковь Петера, как и все готические постройки Прибалтики, отличала строгая простота форм, лишенных декоративного убранства. В здании сохранились большие плоскости стен, которые некогда были покрыты живописью.

Рига издавна была крупным портовым городом. Ее благосостояние зиждилось на торговле, и естественно, что купечество играло важную роль в общественной жизни. Купцы объединялись в корпорации, гильдии. На Ратушной площади стояли *здания Большой* и *Малой гильдий*. Разрушен фашистами один из интереснейших памятников старой Риги — *дом Черноголовых* — здание купеческого сообщества, основанного в XIV в. Эмблемой сообщества служила черная голова ее патрона св. Маврикия, который был родом из Африки.

Если вы хотите почувствовать себя жителями настоящего средневекового города, побывайте в столице Эстонии — *Таллине*. Старый Таллин — это уникальный по своей цельности архитектурный ансабль. Древнейшая часть *Старого города*, находящаяся на скалистой возвышенности, называется *Вышгород* — резиденция феодалов и рыцарского ордена. Здесь стоит *Вышгородский замок*, которому более 600 лет. Из башен его крепостных стен сохранилась полностью главная, самая высокая, прозванная *Длинный Герман*. У подножия Вышгорода расположен *Нижний город*, значительную часть его населения составляли торговцы и ремесленники. Большое впечатление производят оборонные сооружения вокруг Старого города — и сейчас кажутся грозными его стены, его мощные башни — *Толстая Маргарита*, *Кик-ин-де-Кёк*, предназначенные для размещения пушек и способные выдержать артиллерийский огонь.

Необычайно интересно бродить по старинным улицам Таллина. Здесь можно заглянуть в старин-



Вид Старого города.
Таллин.

Улица Миесниеку. Амбары XVII—XVIII вв. и жилая застройка XVIII—XX вв.
Рига.

ные дома, где некогда жили средневековые ремесленники и купцы (например, дом XV в. на улице Пикк, известный под названием «*Три сестры*»), увидеть здания гильдий. Братство Черноголовых и в Таллине имело свой дом, но фасад этой готической постройки был в XVI в. видоизменен в духе Ренессанса. В доме *Олаевской гильдии*, расположенном по соседству, сохранился красивый зал с готическими сводами — прекрасный образец гражданской средневековой архитектуры. *Здание Большой гильдии*, где ныне размещается Исторический музей, также имеет типичный для таллинской готики двухнефный зал со сводами, покрытыми *нервюрами* (упорными арками каркаса). Фасад гильдии украшен *порталом*. В средневековом Таллине порталы имели не только церкви и гильдии, но и жилые дома.

Центром Нижнего города была *Ратушная площадь*. На ней возвышается единственная сохранившаяся в Прибалтике средневековая ратуша — здание городского самоуправления. Построена она в XIV—XV вв. Архитектура ратуши привлекает удачно найденными пропорциями: здание кажется внушительным, хотя невелико по размерам. Башня ратуши увенчана ажурным флюгером из кованого железа, изображающим воина — стража города, известного под названием *Старый Томас*. И в наши дни Старый Томас служит эмблемой Таллина.

Строили в Таллине не из кирпича, а из серого слоистого известняка, так называемого плитняка. Из него возведены и культовые здания — *Домский собор, церковь Нигулисте, церковь Святого духа*. Первоклассное произведение готической архитектуры — *церковь Олевисте* (XV—начало XVI в.). Ее башня высотой 124 м возвышалась над городом и была видна далеко с моря.

Средневековая скульптура была главным образом церковной — это были кафедры, алтари, хоры и т. п., а также надгробные памятники. Реформация, войны, пожары уничтожили многие произведения изобразительного искусства той эпохи, и все же Таллин богат и поныне интереснейшими памятниками скульптуры. Таковы, например, *резные деревянные скамьи* членов магистрата XIV и XV вв., находящиеся в ратуше, надгробные плиты, которые можно увидеть в Домском соборе (начало XVI в.). Великолепные образцы средневековой скульптуры — огромный деревянный многофигурный *алтарь церкви Нигулисте* (1482) работы *Г. Роде* и многостворчатый, вырезанный из дерева и раскрашенный *алтарь церкви Святого духа*, исполненный любекским мастером *Б. Нотке* в 1483 г.

В этой статье вы познакомились со средневековым искусством Закавказья, Средней Азии, Прибалтийских республик. А о том, какими были изобразительное искусство и архитектура в средние века на Руси, вы узнаете из статьи «Древнерусское искусство».

Искусство эпохи Возрождения

Гуманизм Возрождения

Эпоха Возрождения, охватывающая XIV—XVI вв.,— время коренных изменений в социально-экономической жизни многих стран Европы, и прежде всего Италии, Нидерландов, Франции, Германии. В эту эпоху бурно развивается торговля, все большее значение приобретают города, появляются первые капиталистические предприятия — мануфактуры. Наряду с классом феодалов активную роль начинает играть нарождающаяся буржуазия. Идет интенсивный процесс формирования наций. Теряет свои позиции официальная католическая церковь. Движение реформации в ряде стран приводит к ее расколу. В конце XVI в. в Нидерландах происходит первая в мире буржуазная революция.

Социально-экономические перемены находят свое отражение в культуре и искусстве. Художники и писатели стремятся к правдивому изображению природы и человека. Именно человека, одаренного безграничными творческими возможностями, способного изменить окружающий мир, прославляют в своем искусстве художники Возрождения. И поэтому возникает в это время такой горячий интерес к античности, ее культуре и искусству. Архитекторы, скульпторы, живописцы стремятся в своем творчестве возродить традиции мастеров античности (отсюда и термин *Возрождение, или Ренессанс).*

Энгельс писал об эпохе Возрождения: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености».

Искусство итальянского Возрождения

Во второй половине XIV в. в итальянском городе Сиена в земле нашли мраморную статую. На ее пьедестале высечено слово «Лисипп» — имя скульптора, изваявшего эту статую 18 веков назад. Красота статуи потрясла сиенцев. Статую торжественно установили на площади города, и горожане любовались ее красотой.

Вскоре Сиена потерпела поражение в войне с Флоренцией. Магистрат города решил, что статуя, этот языческий идол, навлекла несчастье на Сиену. Прекрасную статую безжалостно разбили на мелкие куски; суеверные сиенцы тайно отнесли обломки на

границу Флоренции и там зарыли в землю, чтобы они приносили несчастье уже не их городу Сиене, а Флоренции.

В этой маленькой истории отразилась ожесточенная борьба между старыми и новыми взглядами на мир, на человека, на искусство, которая кипела тогда во всей Италии и в других европейских странах. В Европе все еще царил феодализм, но с каждым десятилетием все большее значение приобретали города, их торговля и промышленность. Появились первые капиталистические предприятия — мануфактуры. Средневековая церковь, поддерживавшая феодальный строй, считала монаха, истощавшего свое тело в постах, проводившего дни и ночи в молитвах и размышлениях о боге и загробной жизни, идеальным человеком. Нарождающийся и тогда еще передовой класс буржуазии противопоставил униженному церковью человеку нового человека, которому не чужды радости жизни, который стремится познать и подчинить себе окружающий мир. Искусство Возрождения, призванное прославлять этого нового героя, искало источник вдохновения в культурном наследии античного мира. По всей Италии шли раскопки. После веков забвения люди снова увидели «Лаокоона», «Аполлона Бельведерского», «Спящую Ариадну» и другие античные статуи (см. ст. «Искусство Древней Греции» и т. 8 ДЭ, ст. «Люди и идеи Возрождения»).

«В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть», — писал об этой эпохе Ф. Энгельс.

Но искусство нового времени не было простым подражанием античному искусству. Оно создало новые формы, свой стиль — стиль *Ренессанс (Возрождение)*. Оно заставило служить себе бурно развивающуюся науку: художники эпохи Возрождения занимались анатомией, археологией, математикой. Они дали математическое обоснование закона *перспективы* — научной дисциплины, которая изучает закономерности изображения предметов в соответствии с их зрительным восприятием и дает возможность верно, реалистически изобразить пространство. Леонардо да Винчи беседовал с лучшими анатомами и математиками своего времени как первый среди равных. Утомленный работой, Микеланджело часто засыпал рядом с анатомируемым трупом, а утром снова брался за ланцет и изучал мышцы человека. Ночи напролет просиживал художник Паоло Уччелло над задачами по перспективе. Такое страстное занятие наукой, такое внимательное изучение жизни дало прекрасные плоды: *художники итальянского Возрождения создали жизнерадостное реалистическое искусство*. Жизненность, правдивость создаваемых образов поражали порой даже самих художников. Рассказывают, что, когда скульптор Донателло заканчивал работу над заказанной ему статуей пророка, которую он делал с известного флорентийца по прозвищу Цукконе (Лысый), мраморный Цукконе казался ему таким живым, что Донателло, яростно работая резцом, в гневе кричал ему: «Да говори, говори же, наконец!»

Трудный путь прошло искусство Возрождения. Еще во второй половине XIII в. скульптор *Никко́ло Пиза́но* (ок. 1220 — между 1278 и 1284) в своих творческих поисках смело обратился к античному искусству. Правда, скульптуры его немного тяжеловесны, но полны жизненных сил и того чувства человеческого достоинства, которое с гордостью ощутили в себе люди Возрождения.

В конце XIII — начале XIV в. в творчестве *Джо́тто ди Бондо́не* (1266 или 1267—1337) отразился *переломный период искусства* — переход от условных традиций средневековья к реалистическим традициям эпохи Возрождения. Живописцы средневековья не передавали пространства. Чаще всего они изображали фигуры просто на золотом фоне. А на картинах и фресках родоначальника реализма эпохи Возрождения Джотто мы видим пространство, видим природу: деревья, скалы, храм. Люди стоят как живые, четко построенными группами, кажется, можно подойти и стать рядом с ними. Складки одежд падают на землю, обрисовывая формы тела. Композиции Джотто величественны и просты. Более всего его привлекают люди, мужественно и смело идущие навстречу своей судьбе. В одной из сцен его замечательного фрескового цикла капеллы дель Арена в Падуе, в «Оплакивании Христа» (1304—1306), богоматерь склонилась к мертвому сыну. У нее скорбное и суровое лицо человека, не сломленного горем. Мужеством в испытаниях, сдержанностью отличаются герои этого художника.

В развитии искусства итальянского Возрождения выделяют три основных этапа. Первый этап (XV в.) — *Раннее Возрождение, или Ранний Ренессанс*. Центр художественной жизни Италии этого столетия — Флоренция.

В первой половине XV в. во Флоренции жили и работали три художника, получившие прозвище «отцов Возрождения»: архитектор Брунеллески, скульптор Донателло и живописец Мазаччо. Языком архи-

Джотто. Оплакивание Христа. 1304—1306. Фреска капеллы дель Арена. Падуя.

тектуры, скульптуры и живописи они прославляли красоту человека. Вопреки учению церкви, они утверждали право людей на свободу и счастье, говорили о том, что человек силой разума может и должен познать законы мира.

Самым выдающимся зодчим Раннего Возрождения был *Филиппо Брунелле́ски* (1377—1446). Он первым создал архитектурные формы, которые на протяжении следующих двух столетий использовались и совершенствовались итальянскими зодчими, а позже стали применяться архитекторами многих стран Европы. Брунеллески был и первым исследователем законов перспективы. Он кропотливо изучает в Риме сохранившиеся памятники античности: обмеривает, зарисовывает, анализирует композиционные и строительные приемы древних мастеров. В античных памятниках он находит прообразы форм нового стиля.

Общепризнанный шедевр Брунеллески, характеризующий все новаторство зодчего,— небольшая часовня во Флоренции, капелла Пацци (ок. 1430). Ее архитектурные формы грациозны, пропорции изящны. Это ясное, светлое, жизнерадостное сооружение совсем не похоже на прежние культовые постройки.

Мягкостью и приветливостью отличается и архитектура воспитательного дома (приюта, 1421—1444), также созданного Брунеллески во Флоренции. Здание интересно тем, что построено буквой П и образует внутренний дворик. Просторная крытая галерея — *лоджия*, идущая по всему фасаду дома, как бы приглашает путника войти во внутренний дворик. Этот планировочный прием впоследствии повторяется в дворцах богатых горожан — *пала́ццо*.

Скульптор *Донате́лло* (ок. 1386—1466) достиг в своих работах замечательных высот реализма. Наряду с фигурами древних героев и святых Донателло начал воссоздавать облик современников. Скульптор всматривается в окружающую его жизнь. С одинаковым увлечением он работает над конной статуей полководца Гаттамелаты (1447—1453, бронза, мрамор, известняк) и статуей пророка. Герои Донателло непокорны и горды, в них чувствуется готовность к борьбе и жажда справедливости.

Живописца *Маза́ччо* (настоящее имя Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи (Гвиди); 1401—1428) современники сравнивали с кометой — так ярко он блеснул и так быстро сгорел. Мазаччо прожил лишь 27 лет, но за свою короткую жизнь сумел внести в живопись много нового. *Он первый применил в своих произведениях научную перспективу*, разработкой которой занимался архитектор Брунеллески.

Мазаччо, Донателло, Брунеллески открыли XV век. За ними последовал блестящий ряд замечательных художников, работавших на протяжении столетия в разных областях и городах Италии. Славу флорентийского искусства XV в. составили живописцы *Паоло Учче́лло* (1396 или 1397—1475), *Андреа дель Каста́ньо* (ок. 1421—1457), *Фра Филиппо Ли́ппи* (ок. 1406—1469), *Доменико Гирланда́йо* (1449—1494).

На рубеже XV—XVI столетий вокруг двора некоронованного правителя Флоренции Лоренцо Медичи, по прозвищу Великолепный, собрался кружок художников и поэтов. Там были живописцы *Сандро Боттиче́лли* (1445—1510) и *Антонио дель Поллайо́ло* (1433—1498), *Филиппино Ли́ппи* (ок. 1457—1504), скульптор *Андреа дель Верро́ккьо* (1435 или 1436—1488). В Умбрии прославился *Пьеро делла Франче́ска* (ок. 1410-1420 — 1492) — всегда величественный и монументальный в своем искусстве. В Падуе — суровый и строгий *Андреа Мантенья* (1431—1506), в Венеции — *Джованни Беллини*, учитель и друг *Джорджоне из Кастельфра́нко* и *Тициа́на Вечеллио* (см. ст. «Тициан Вечеллио»).

Искания выдающихся итальянских художников Раннего Возрождения получили завершение в творчестве гениальных мастеров — Браманте, Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело. Время, когда работали эти мастера, конец XV — 1-я четверть XVI вв., именуется *Высоким Возрождением*, или *Высоким Ренессансом*.

Высокое Возрождение, так же как и Раннее, оставило нам немало сооружений, которые по праву считаются шедеврами мировой архитектуры. Автором многих из них был замечательный архитектор *Донато Брама́нте* (1444—1514).

Творчество Браманте определило пути развития итальянской архитектуры XVI в. Он первый возро-

Донателло. Давид. 1430-е годы. Бронза. Национальный музей. Флоренция.

Внизу: Ф. Брунеллески. Воспитательный дом. 1421—1444. Флоренция.

Мазаччо. Сбор подати. Сцена из жизни св. Петра. 1426—1427. Фреска капеллы Бранкаччи. Флоренция.

дил в своих постройках величественность и монументальность, свойственные лучшим сооружениям Древнего Рима. И именно благодаря ему эти черты становятся характерными для архитектуры Высокого Ренессанса.

Наиболее блестящие сооружения, принесшие Браманте славу величайшего архитектора своего времени, он создал в Риме. Среди лучших его работ — грандиозные ватиканские сооружения (начаты в начале XVI в.). Сохранившаяся часть ансамбля — дворы-сады — и сейчас поражает своей композицией. Дворы располагаются по одной оси, один ниже другого, соединяясь ступенями. Они предназначались для торжеств, триумфальных шествий и театральных представлений. А вокруг — монументальные здания, величественные арки, скульптуры.

В одном из римских монастырей Браманте построил маленькую часовню-ротонду — Темпьетто (1502). Уже современники считали ее шедевром за исключительно уравновешенную композицию, выразительность облика и простоту архитектурных средств. Круглое в плане здание завершается куполом. Глухие стены окружены колоннадой, украшены пилястрами и нишами.

Созданный затем Браманте проект собора св. Петра (между 1506—1514) не был им осуществлен. Но мысль зодчего о создании грандиозного купольного сооружения не пропала даром. Ее использовал в своем проекте собора св. Петра Микеланджело.

Выдающимся живописцем Возрождения, для которого живопись стала наукой, был *Леонардо да Ви́нчи* (см. ст. «Леонардо да Винчи»). Жажда знаний, могучая сила разума, восхищение красотой и многообразием природы, вера в величие человека — вот черты, которые отличали Леонардо да Винчи и позволили ему стать не только великим художником, но и великим математиком, инженером, физиологом, ботаником.

Рафаэль Са́нти (см. ст. «Рафаэль Санти») в своих картинах и стенных росписях прославил ясную, разумно устроенную жизнь. Нежная красота его мадонн (мадонна — итальянское название богородицы), спокойное величие мудрецов и героев, изображенных на ватиканских росписях, могли существовать только в том идеальном мире, о котором мечтали, за который боролись гуманисты Возрождения.

Андреа дель Верроккьо. Конный памятник Б. Коллеони. 1479—1488. (Отлит в бронзе в 1490.) Площадь Санти-Джованни э Паоло. Венеция.

С. Боттичелли. Рождение Венеры. Ок. 1483—1484. Холст, масло. Галерея Уффици. Флоренция.

Рафаэль. Афинская школа. 1509—1511. Фреска в Станца делла Сеньятура. Ватикан.

П. Веронезе. Семья Куччина, поклоняющаяся мадонне и святым. 1571. Холст, масло. Картинная галерея. Дрезден.

Внизу: Д. Браманте. Часовня Темпьетто во дворе монастыря Сан-Пьетро ин Монторио. 1502. Рим.

Живописец, скульптор и архитектор, *Микела́нджело Буонарро́ти* (см. ст. «Микеланджело Буонарроти»), много размышлявший о свободной и гармонической жизни, понимал, что право на эту свободу и всестороннее развитие человек должен отстаивать в борьбе. Духовные и физические силы людей, мужество в борьбе — вот основное содержание искусства Микеланджело.

Современниками Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Браманте были великие венецианские живописцы *Джорджо́не* (1476 или 1477—1510), *Тициа́н* (см. ст. «Тициан Вечеллио»), *Паоло Вероне́зе* (1528—1588), *Якопо Тинторе́тто* (1518—1594). Искусство Возрождения, воспевающее силу и красоту человека, нигде не достигало такой праздничности и величия, как в картинах этих венецианских художников. Надо любить жизнь, говорит их живопись, надо радоваться каждому мгновению жизни, как празднику, надо уметь видеть красоту людей и природы, блеск драгоценных камней, все богатство и многообразие красок мира. В истории итальянского искусства время, когда творили эти мастера, получило название *Позднего Возрождения.*

В те же годы, когда писали свои картины Веронезе и Тинторетто, на севере Италии работал *Андреа Палла́дио* (1508—1580) — лучший архитектор Позднего Возрождения. В своем творчестве Палладио использовал приемы античной и римской архитектуры, однако он избежал прямого их копирования и создал оригинальные произведения (см. ил. на с. 36). Великолепные здания, построенные Палладио, украшают его родной город Виченцу и Венецию. Палладио во многом предопределил развитие европейской архитектуры, особенно архитектуры классицизма.

Леонардо да Винчи. Автопортрет. Ок. 1510—1513. Рисунок сангиной. Библиотека. Турин.

Джорджоне. Юдифь. До 1505. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Леонардо да Винчи (1452—1519)

Один из величайших итальянских художников эпохи Возрождения — Леонардо да Винчи был и выдающимся ученым, мыслителем и инженером. Он всю жизнь наблюдал и изучал природу — небесные светила и законы их движения, горы и тайны их возникновения, воды и ветры, свет солнца и жизнь растений. Как часть природы Леонардо рассматривал и человека, тело которого подчинено физическим законам, а лицо — служит еще и «зеркалом души». Свою пытливую, деятельную, беспокойную любовь к природе он проявлял во всем. Именно она помогала ему открывать законы природы, ставить ее силы на службу человеку, именно она сделала Леонардо величайшим художником, с одинаковым вниманием запечатлевающим распускающийся цветок, выразительный жест человека и туманную дымку, заволакивающую далекие горы. Искусство, наука, изобретательство тесно переплелись в деятельности Леонардо да Винчи.

Леонардо родился в 1452 г. в окрестностях маленького городка Винчи (поэтому его и называют Леонардо да Винчи). В четырнадцатилетнем возрасте он переехал во Флоренцию. Отец отдал Леонардо на обучение в художественную мастерскую Андреа дель Верроккьо — живописца, архитектора и выдающегося скульптора, человека разностороннего, как многие образованные люди Возрождения. Леонардо многому научился в мастерской Верроккьо, но

Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495—1497. Роспись маслом и темперой на стене трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие. Милан.

скоро, по признанию современников, оставил далеко позади и своих соучеников, и своего учителя.

Откуда же почерпнул молодой художник знания, придавшие ему столько творческих сил? Прежде всего у природы, у самой жизни. Леонардо с юных лет не расставался со своей записной книжкой. Он беспрестанно делал беглые наброски, изображая холмы и поля, травинки и желуди, дерево, прекрасное девическое лицо, умывающуюся кошку, складки ткани. «В наставницы себе я взял природу, учительницу всех учителей», — писал он о своей работе. Это желание и умение наблюдать, изучать природу и окружающую жизнь позволили ему живо подмечать и передавать то, чего не могли передать художники старшего поколения.

В Эрмитаже в Ленинграде хранится одна из наиболее ранних работ Леонардо да Винчи, дошедших до нашего времени, — «Мадонна с цветком», или «Мадонна Бенуа» (ок. 1478; наименование «Бенуа» происходит от фамилии бывшего владельца картины). Леонардо взял тему, обычную для его времени: в образе мадонны—богоматери с младенцем художники воспевали материнство. Леонардо изобразил юную мать в тот момент, когда она играет со своим ребенком — протягивает ему цветок и с улыбкой следит за тем, как неловко он старается его схватить. Перед зрителем возникает простая жизненная сценка. Добиваясь впечатления реальности, Леонардо старался сделать изображение объемным, рельефным. Основное изобразительное средство художника, которое помогает ему в этом, — *светотень*, т. е. передача рельефности предметов на плоскости картины с помощью игры света. Леонардо, который знал и изучал вопросы падения и отражения светового луча, сознательно, как ученый, подметил и передал множество оттенков света, тончайшие переходы тени, иногда прерывая густую тень нежной полоской отсвета. Этими изобразительными средствами Леонардо пользовался на протяжении всего своего творчества.

После создания «Мадонны Бенуа» Леонардо написал картину «Мадонна Литта» (ок. 1490; она также находится в Эрмитаже). На этот раз художник все внимание сосредоточил на выразительном лице матери, передал ее нежный, задумчивый взгляд.

В 1482 г. Леонардо да Винчи покинул Флоренцию и переехал в Милан, правитель которого, Лодовико Сфорца, хотел привлечь к своему двору Леонардо — и художника и инженера-изобретателя. Создание бронзового конного памятника отцу Лодовико Сфорца было первым поручением, которое Леонардо получил в Милане. Но грандиозный многолетний труд Леонардо погиб— памятник, вылепленный, но еще не отлитый в бронзе, был уничтожен через несколько лет при взятии Милана французами.

Леонардо да Винчи.
Портрет Моны Лизы (так называемая «Джоконда»).
Ок. 1503. Дерево, масло.
Лувр. Париж.

Пострадала (на этот раз от сырости) и другая важнейшая работа Леонардо, выполненная в Милане, — фреска «Тайная вечеря», написанная в 1495—1497 гг. на стене трапезной в монастыре Санта-Мария делле Грацие. Тема «Тайной вечери» заимствована из легенды о Христе: преследуемый врагами Христос тайно встречается за ужином (вéчерей) со своими ближайшими учениками, дает им наставления и затем произносит пророческие слова: «Один из вас предаст меня». Все поражены и стараются угадать имя предателя. И Леонардо показал, как по-разному выражаются чувства людей, придал каждому характерный облик и движение. Слева простодушный, грубоватый человек поднялся, тяжело опираясь руками о стол, и, пораженный, смотрит на Христа. Следующий, протянув руку за спиной соседа, осторожно, успокоительно прикасается к плечу старика, который, зажав в руке нож, вскочил и уже готов броситься на неизвестного врага. А предатель Иуда сидит рядом с ними, плечом к плечу; он откинулся в испуге, протянув, словно защищаясь, руку, — он боится разоблачения, но все же прижимает к себе кошелек с 30 сребрениками, которые уже получил вперед как плату за свое предательство. В этом произведении Леонардо проявил себя как тонкий знаток человеческих характеров и поведения и вместе с тем как великий живописец.

Два последние десятилетия Леонардо провел в скитаниях, он переезжал с места на место, не находя настоящего применения своим талантам. Наиболее важное из произведений этого периода — портрет богатой горожанки, Моны Лизы, хранящийся в Лувре в Париже и известный во всем мире под названием «Джоконда» (ок. 1503). Молодая женщина смотрит прямо на зрителя. Ее внимательный взгляд, чуть-чуть улыбающийся рот выражают меняющиеся оттенки чувств и настроений — задумчивость, мечтательность, затаенную насмешку, подавленную печаль. Воздушная игра светотени в этой картине не только создает рельеф форм, не только помогает передать мимику лица, но и способствует впечатлению изысканности, тонкости и сложности душевной жизни. Основное значение этого произведения Леонардо — богатство внутреннего мира человека, который способна запечатлеть живопись.

Последние годы жизни Леонардо да Винчи прожил во Франции, куда он приехал по приглашению французского короля, и умер в 1519 г. в замке Клу близ Амбуаза. До нашего времени дошло всего около 14 картин Леонардо, бесспорно выполненных им самим, много рисунков, чертежей и различных записей.

Рафаэль Санти (1483—1520)

Самым светлым и радостным художником эпохи Возрождения был Рафаэль Са́нти из города Урбино.

Всем своим творчеством Рафаэль говорил: человек должен быть прекрасен — у него должно быть красивое и сильное тело, всесторонне развитый ум, добрая и отзывчивая душа. Таких людей изображал Рафаэль. Таким человеком был он сам.

Рафаэль родился в 1483 г. Первые уроки рисования и живописи он получил у своего отца — художника и поэта Джованни Санти. Семнадцати лет Рафаэль приехал в город Перуджу и стал учеником художника Перуджино. Одна из картин Рафаэля этого времени — «Сон рыцаря» (ок. 1500—1502, Национальная галерея, Лондон). Юноша уснул на распутье. И во сне ему явились две прекрасные женщины: одна, с цветами в руках, олицетворяет Чувственность, другая, с мечом и книгой, — Доблесть.

Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515—1519. Холст, масло. Картинная галерея. Дрезден.

Которой из них отдаст предпочтение юноша, вступающий в жизнь, какой путь он изберет? Таков глубокий символический смысл картины.

В 1504 г. Рафаэль приехал во Флоренцию — город, где в то время жили и работали величайшие художники Италии Леонардо да Винчи и Микеланджело. Здесь было у кого учиться. И Рафаэль учится. Учится и работает. Более всего его привлекает в это время образ мадонны с ребенком. Нежной и юной матерью изображает Рафаэль мадонну, он прославляет в ней гармоничного человека, прекрасного душой и телом. Мадонны Рафаэля полны такой прелести, что счастливый владелец одной из этих картин, герцог Тосканский, приобретший картину почти через 300 лет после ее создания, никогда не расставался с ней и даже возил с собой в путешествия (речь идет о картине «Мадонна Грандука», ок. 1505—1506, Галерея Палатина, Флоренция). «Периодом мадонн» называют флорентийский период творчества Рафаэля.

Написанный Рафаэлем в эти годы автопортрет совершенно естественно входит в галерею прекрасных

образов, созданных им: так обаятелен, изящен и приветлив молодой художник, изображенный на картине (1506, Галерея Уффици, Флоренция).

В 1508 г. папа Юлий II вызвал Рафаэля в Рим и одновременно с другими художниками поручил ему роспись станц — парадных залов Ватиканского дворца. Вскоре Юлий II приказал рассчитать всех художников и оставил одного Рафаэля. С 1509 по 1517 г. Рафаэль расписал три зала, лучший из них — зал Скрепления печатями — Станца делла Сеньятура. Каждую из стен зала занимает огромная фреска на темы: богословие («Диспут»), поэзия («Парнас»), юриспруденция («Мудрость, Мера и Сила») и философия («Афинская школа»). На фреске «Афинская школа» (1509—1511) изображен просторный, залитый солнцем храм. У его входа беседуют знаменитые греческие философы и их ученики. В светлом проеме арки храма выделяются высокие фигуры двух величайших мыслителей Древней Греции — Аристотеля и Платона. Папа Юлий II ожидал, что Рафаэль распишет залы Ватиканского дворца образами святых, а истинный художник эпохи Возрождения изобразил прекрасных людей.

Наряду с образами идеальных, рожденных его творческим вдохновением прекрасных людей, Рафаэль рисовал и портреты своих современников. Он умел выявить их главные черты и сохранить поразительное сходство. О портрете Юлия II (ок. 1511, Галерея Уффици, Флоренция) младший современник художника историк искусства Вазари говорит: «В это же время, пользуясь уже величайшей известностью, он написал маслом портрет папы Юлия, настолько живой и похожий, что при одном виде портрета люди трепетали, как при живом Юлии».

Умевший так точно передать в портрете неповторимую внешность, Рафаэль совсем по-другому работал над образами мадонн. Художник говорил, что, рисуя мадонну, он вспоминает всех красавиц, виденных им в жизни. Обаятельный образ женщины создал Рафаэль в прославленной картине «Сикстинская мадонна» (1515—1519, Картинная галерея, Дрезден). Мадонна идет по облакам навстречу своей трагической судьбе, зная, что для счастья людей должна отдать смерти самое дорогое, что у нее есть, — сына. Обычный религиозный сюжет превращается в прославление величия человека, способного во имя высшего долга идти навстречу мукам и смерти. Красоте этого подвига соответствует внешняя красота мадонны — это высокая, стройная, сильная женщина, полная женственной прелести.

Рафаэль был не только великим живописцем, но и превосходным архитектором. Он строил дворцы, виллы, церкви, небольшие часовни. В 1514 г. папа Лев X поставил Рафаэля во главе строительства величайшего в мире купольного храма — собора св. Петра. Рафаэль должен был изменить проект, созданный Браманте, и продолжить строительство. «Но в мечтах своих, — писал Рафаэль, — я думаю о будущем! Я желал бы воскресить чудные формы античных сооружений...» Он мечтал о «воскрешении Древнего Рима» — титаническом предприятии, достойном художника Возрождения. По раскопкам, обмерам и книгам древнеримского архитектора Витрувия Рафаэль хотел представить себе облик «Вечного города», составить его описание и сделать большую картину.

Смерть прервала эту работу Рафаэля. 6 апреля 1520 г., в возрасте 37 лет, он умер. Его похоронили в одном из красивейших зданий Рима — в Пантеоне, который стал усыпальницей великих людей Италии.

Микеланджело Буонарроти (1475—1564)

«Не родился еще человек, который, подобно мне, был бы столь склонен любить людей», — писал о себе великий итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт Микеланджело.

Он создал гениальные, титанические произведения и еще более значительные мечтал создать. Однажды, когда художник был на мраморных разработках в Карраре, он задумал высечь статую из целой горы. Он представил себе — корабль возвращается домой из далекого плавания, и вместе с цепью гор из синего моря поднимается белая, сверкающая на солнце огромная статуя. Несокрушимая, как сама гора, она прославляет красоту и силу свободного человека...

Микеланджело родился 6 марта 1475 г., детство провел во Флоренции. Ему было 13 лет, когда он стал учеником художника Гирландайо. К 25 годам он создал уже много скульптурных работ, лучшие из которых — «Вакх» (1496—1497, Национальный музей, Флоренция) и «Оплакивание Христа» (1498—1501, собор св. Петра, Рим).

В 26 лет художник берется за невероятно трудную работу. Один скульптор начал высекать статую из мраморной глыбы высотой более 5 м, но испортил мрамор и бросил его. Лучшие мастера, даже Леонардо да Винчи, отказались делать скульптуру из этого искалеченного мрамора. Микеланджело согласился. Через три года статуя была готова. Это

Микеланджело. Давид. 1501—1504. Мрамор. Галерея Академии изящных искусств. Флоренция.

отважный юноша Давид, который, согласно древней легенде, победил в единоборстве великана Голиафа. Скульптор показал своего героя в момент, когда тот приготовился к битве: брови его сдвинуты, ноздри раздуты, широко раскрытыми глазами смотрит он на великана, сжимая в левой руке пращу. В 1505 г. статую поставили на площади Флоренции, под открытым небом, чтобы ее видели все. Более трех столетий простояла здесь любимая мраморная статуя флорентийцев, которую жители называли Гигантом.

В 1873 г. статую перенесли в Академию изящных искусств, в специально для нее построенный зал. На ее месте на площади Синьории по требованию жителей была поставлена мраморная копия, а на площади Микеланджело в 1875 г., когда отмечалось 400-летие со дня рождения скульптора, воздвигли бронзовую копию Давида.

В 1508 г. папа Юлий II дал Микеланджело заказ — сделать роспись потолка Сикстинской капеллы в Ватикане. Размеры будущей росписи превышали 600 м^2. В невероятно трудных условиях, лежа на спине на высоких лесах, художник сам, без помощников, воссоздал в огромной фреске на потолке капеллы библейскую легенду, повествующую о событиях от сотворения мира до потопа. Один из ярких образов этой росписи — первый человек Адам. Мужественный и прекрасный, с еще неразбуженной мыслью и нераскрывшимися силами, лежит он на склоне холма, протянув руку к создавшему его богу. Через плечо бога смотрит ангел, изумленный красотой человека. Роспись потолка Сикстинской капеллы — образец понимания синтеза живописи и архитектуры в эпоху Возрождения.

Четыре года провел Микеланджело за этой работой. От чрезмерного и постоянного напряжения у художника болело все тело, его глаза почти перестали видеть. Постепенно этот недуг прошел.

В 1520 г. Микеланджело принялся за сооружение во Флоренции гробницы семьи Медичи — правителей города. Римский папа, сам принадлежавший к роду Медичи, стремился покорить Флоренцию. Но в 1527 г. Флоренция восстала, изгнала тиранов и восстановила республику. Убежденный республиканец, Микеланджело принял деятельное участие в защите родного города: он был назначен главным инженером всех укреплений Флоренции. Но республика была снова побеждена, и художнику пришлось долго скрываться.

Папа согласился помиловать его, если художник закончит строительство капеллы, прославляющей Медичи. Микеланджело снова приступил к работе и в 1534 г. закончил капеллу и находящиеся в ней гробницы Джулиано и Лоренцо Медичи. Четыре обнаженные фигуры на саркофагах — «Вечер», «Ночь», «Утро» и «День» — как бы символизировали быстротекущее время. Слова, которые Микеланджело вложил в уста своей «Ночи», раскрывают отношение великого мастера к действительности:

...О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.

Таковы были мысли побежденных флорентийцев. Окончив капеллу, Микеланджело покинул Флоренцию навсегда, но думы о родине не оставляли его.

Микеланджело. Сотворение Адама. 1508—1512. Фрагмент фрески потолка Сикстинской капеллы. Ватикан.

В 1536—1541 гг. в той же Сикстинской капелле, где он расписывал потолок, художник создает фреску «Страшный суд». Колоссальная картина, по мысли церковников, должна была показать слабость человека, его покорность божественной воле. Но Микеланджело и в эту фреску внес дух непокорности, дух борьбы.

В 1545 г. он кончает наконец гробницу папы Юлия II, заказ на которую получил 40 лет назад. Лучшие статуи для этой гробницы были созданы еще в 1513—1516 гг. Это фигура Моисея, согласно библейским преданиям, мудрого пророка, и изваяния двух связанных пленных юношей («Рабы»). Один из них, собрав все свои богатырские силы, рвется из пут, а другой, побежденный, умирает. Здесь, как и во многих других поздних работах, художник не скрывает своего горя и отчаяния, вызванного победой папского Рима над Флоренцией. Но и побежденные, связанные, умирающие люди у него всегда прекрасны и сильны. В этом утверждении красоты и силы человека — глубокий гуманизм Микеланджело.

Микеланджело не высек из целой горы грандиозную статую, как мечтал. Но он, так же как Браманте, а затем Рафаэль, строил величайший в мире собор св. Петра в Риме. В 1546 г. он был назначен главным архитектором этого собора. И хотя строительство было начато до него и окончено после его смерти, собор св. Петра несет на себе печать великого гения Микеланджело: художник переделал план собора, по его модели возведен прекрасный купол (см. ил. на с. 128).

Даже архитектуру Микеланджело воспринимал как отражение красоты человека. «Совершенно несомненно, что архитектурные части подобны частям человеческого тела», — говорил он.

Умер Микеланджело 18 февраля 1564 г. Его тело тайком увезли из Рима и похоронили на родине.

Тициан. Автопортрет. 1560-е годы. Холст, масло. Прадо. Мадрид.

Тициан Вечеллио (1477 или 1487—1576)

Прекрасный город на берегу лазурного, спокойного Адриатического моря Венеция занимала в Италии в эпоху Возрождения особое положение. Она была самым богатым и одним из самых культурных центров Европы. Здесь встречались купцы, ученые, художники различных стран Запада, Севера, Востока. Город хранил культурные традиции Византии (см. ст. «Искусство Византии»), в его архитектуре смешивались восточный стиль и новый стиль — Ренессанс. Город был независимым от церковного центра Запада — Рима и в качестве независимой республики сыграл большую роль в мировой политике. Именно в Венеции и расцвело самое жизнерадостное, самое красочное, праздничное направление в живописи Возрождения. А самым ярким явлением венецианской школы было искусство великого жизнелюбца, одного из крупнейших мастеров живописи — Тициа́на Вече́ллио.

Талант Тициана развивался медленно. Он был учеником прославленного в свое время мастера — живописца *Джованни Белли́ни* (ок. 1430—1516), а затем работал вместе с очень талантливым, но, к сожалению, рано умершим художником *Джорджо́не* (1476 или 1477—1510).

Джорджоне первым из молодых мастеров венецианской живописи посвятил свое творчество прославлению молодой жизни, красоты и любви. Основное мировоззрение людей эпохи Возрождения — гуманизм — означало интерес к культуре античности, к человеку, к его физической красоте и силе, к его психологии, внутренней жизни, к его мыслям. И эти высокие гуманистические идеалы нашли свое яркое выражение в творчестве Джорджоне и Тициана.

В 1510-х годах Тициан пишет картину «Три возраста человека» (собрание Бриджуотер, Лондон). Несколько позднее он создает картины, посвященные философским спорам, существовавшим в его время, разным мнениям. Эти картины художник назвал *диалогами*. Например, пользуясь темами, взятыми из старых легенд, Тициан изображает спор о том, надо ли платить подать римскому повелителю («Динарий кесаря», 1515—1520, Картинная галерея, Дрезден). В другой картине он противопоставляет образы двух молодых красавиц, античной и современной (картина, известная под названием «Любовь земная и небесная», 1510-е, Галерея Боргезе, Рим). Изображая вознесение на небо Марии («Ассунта», 1518, церковь Фрари, Венеция), Тициан выступает как художник, славящий женственность, красоту, материнство.

В этих и других картинах, написанных в 1517—1530 гг., Тициан достиг необыкновенных высот мастерства. Он становится одним из замечательнейших мастеров живописи всех времен и народов по силе звучания сочных красок, по гармонии их, по замечательному сочетанию цвета и рисунка, по технике работы кистью на деревянных досках или полотне. Успех и громкая слава сопутствовали Тициану в жизни. Художник знал им цену и одну из своих картин озаглавил «Тщеславие» (или «Суета»).

В многочисленных портретах писателей, ученых, знатных лиц увековечил Тициан свою эпоху. Художник показывает неуверенность и недобрую подозрительность императора Карла V, которому должна была повиноваться почти вся земля, в том числе недавно открытая Америка («Карл V», 1548, Старая пинакотека, Мюнхен). Угрюмым и недоверчивым выглядит на его портрете папа Павел III («Павел III с Оттавио и кардиналом Фарнезе», 1546, Национальный музей, Неаполь). А сам художник в автопортретах предстает перед нами как умный, внутренне сильный, но невеселый человек («Автопортрет», 1560-е, Прадо, Мадрид). Зато портрет его дочери Лавинии («Портрет Лавинии», ок. 1555, Музей, Берлин) — это торжество жизни и красоты:

Х. ван Эйк и Я. ван Эйк. ▶
Гентский алтарь. Окончен в 1432. Дерево, масло. Собор св. Бавона. Гент.

художник изобразил молодую женщину, поднявшую блюдо с плодами земли. Русский живописец В. И. Суриков восторгался этой картиной Тициана.

Жить Тициану суждено было долго. Он был «королем живописцев и живописцем королей». Ему подражали художники всей второй половины XVI в., позировать ему для портретов добивались правители разных стран.

Поздняя живопись Тициана стала глубже, драматичнее, краски — еще насыщеннее, образы — содержательнее, порой трагичнее. Это образ юноши-мученика Себастьяна, достойно встречающего казнь (согласно легенде, римский воин Себастьян принял христианство, за что и подвергся мучениям), это кающаяся красавица Мария Магдалина (обе картины — и «Святой Себастьян», 1570, и «Кающаяся Мария Магдалина», 1560—1565, — находятся в Эрмитаже в Ленинграде).

Великий художник умер в 1576 г., по преданию — 99 лет от роду. Оценить Тициана как художника одновременно и легко и непросто. Внешне Тициан представляется как бы самым уравновешенным в семье великих мастеров Возрождения, самым спокойным (если не считать его последних трагичных картин). Люди на картинах и портретах зрелого Тициана — здоровые, сильные, уверенные в себе, красивые, будь то представители знати или люди из народа, изображенные под видом святых, или молодые женщины его круга, представленные в виде античных богинь.

Но больше всего прельщают краски картин Тициана: они редкостно звучны, сочны, глубоки. Художник любил золотистость цвета: его красавицы — белокурые, с волосами особенного отлива — «тициановых» темно-золотых тонов. Замечательна природа на пейзажных картинах Тициана — темно-сочно-зеленые деревья, яркое небо, порой нагромождения скал и камней. *Живопись Тициана красива:* красива плавная гармония тел, красиво сочетание фигур в группах. Поразителен колорит тициановских картин, т. е. мастерское сочетание красок. Необыкновенно и то, как оживляет художник свои краски введением в живопись блеска металла — рыцарских доспехов, золотой парчи, торжественных одежд, полированного мрамора. Можно удивляться и тому, как живет на его картинах каждый мазок кисти, как искусно использует мастер переливы и оттенки красок. В этом торжестве живописи Тициан не превзойден ни одним из его современников. Вместе с тем Тициан — глубокий художник и мыслитель, *подлинный реалист*, в своих аллегорических и мифологических картинах он ставит на первое место человека, его жизнь, его чувства и мысли.

Тициан в своем долгом творчестве выразил и блеск расцвета, и трагедию конца Возрождения: от «Празднества Венеры» (1518, Прадо, Мадрид) до «Коронования терновым венцом» (ок. 1570, Старая пинакотека, Мюнхен). Искусство Тициана — это жизнь его эпохи.

Два последователя Тициана также достигли мировой славы — это Паоло Кальяри, прозванный *Веронезе* (1528—1588), художник ярких красок, воспевший великолепные многолюдные пиршества, и Якопо Робусти, прозванный *Тинторетто* (1518—1594), мастер огромной живописной силы.

Венецианская живопись во главе с Тицианом — одна из вершин мирового искусства по красочности и мастерству прославления человека.

Искусство нидерландского Возрождения

Мастера раннего нидерландского Возрождения. Ян ван Эйк

На надгробии замечательного нидерландского живописца Яна ван Эйка, похороненного в церкви св. Доната в городе Брюгге, высечено:

«...Он писал и дышащие жизнью изображения людей, и землю с цветущими травами и все живое прославлял своим искусством...»

Неизвестный автор эпитафии понял не только характер живописи ван Эйка, но и источник очарования нидерландского искусства первой половины XV в.

Раннее нидерландское Возрождение, пришедшее на смену средневековью, можно сравнить с человеком, проснувшимся после долгого сна и с удивлением и восторгом увидевшим, как хорош окружающий мир. Все ему кажется прекрасным, исполненным глубокого смысла: и серебристый утренний свет, пронизывающий влажный воздух, и цветы, и тихие улочки с домами под остроконечными крышами, и очаг, и нехитрая домашняя утварь, и, конечно, люди.

Рождение нового искусства на севере Европы происходило совсем не так, как в Италии. У Нидерландов (в XV в. Нидерланды включали в себя территорию современных Нидерландов, Бельгии, северо-восточной Франции и Люксембурга) не было античного прошлого, и Возрождение здесь оказалось значительно сильнее связанным с готическим искусством средневековья (см. ст. «Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе»). В Нидерландах мы не встретим фресок, как в Италии, но зато в эпоху средневековья здесь, как и в других странах Северной Европы, процветало утонченное искусство *книжной миниатюры*. Иллюстрации рукописей выполнялись с таким виртуозным мастерством, такими сияющими красками, что книги превращались в настоящие драгоценности. Да они и ценились на вес золота.

Первые живописцы нидерландского Возрождения научились у миниатюристов средневековья точной, филигранной передаче деталей, яркости и светоносности красок. *Нидерландцы первыми стали стремиться к белизне грунта, к тому, чтобы он, просвечивая сквозь краску, делал ее еще ярче.*

Именно нидерландцам, требовавшим от краски сочности и насыщенности цвета, принадлежит честь усовершенствования техники масляной живописи, которая позже распространилась по всей Европе под названием *фламандской манеры*. Изобретение этой техники нередко связывают со знаменитыми братьями-художниками *Хубертом ван Эйком* (ок. 1370—1426) и *Яном ван Эйком* (ок. 1390—1441).

Прославленный Гентский алтарь (1426—1432, собор св. Бавона, Гент), созданный братьями ван Эйками, по своему содержанию как будто и не отличается от средневековой живописи. На его створках изображены процессии пророков и апостолов, величественная фигура бога. Однако в живописи Гентского алтаря уже нет условности и отвлеченности, свойственных средневековым произведениям искусства. Многие сцены здесь развертываются на фоне пейзажа или внутри обычного дома того времени, каждая деталь полна жизненной правды. Чувствуется, что художники любуются окружающим их миром, так тщательно выписывают они каждую фигуру, каждое украшение одежды, веточку на дереве. Пространство в картинах ван Эйков как бы напол-

Я. ван Эйк. Портрет супругов Арнольфини. 1434. Дерево, масло. Национальная галерея. Лондон.

няется прозрачным светом и воздухом; вспыхивают в лучах света драгоценные камни и металл, а красочные ткани и меха кажутся настоящими. Художники стремятся увидеть прекрасное во всем — в простом кувшине и полотенце, в цветах, в каждой капле воды. Это стремление выразить восхищение миром, обыденной жизнью привело братьев к невиданной ранее утонченной живописной технике. Они передают не только цвет предметов, но и отраженный ими свет, окрашивающий окружающее пространство.

Ученые до сих пор спорят, пытаясь определить, какие сцены алтаря писал Хуберт и какие его младший брат Ян. Очевидно, начал работу Хуберт, а после его смерти заканчивал Ян. Можно предположить также, что новаторская живопись принадлежит Яну, более передовому художнику, чем Хуберт, который был еще связан с готическим искусством.

Ян ван Эйк — художник, математик и дипломат — был истинным человеком Возрождения.

С добрым вниманием к людям пишет Ян портреты современников, пытаясь (и это тоже новое в живописи Северной Европы) проникнуть в их духовный мир. Тишиной и сосредоточенным спокойствием веет от портрета супругов Джованни и Джованны Арнольфини (1434, Национальная галерея, Лондон), все здесь просто и значительно — и серьезные лица мужа и жены, и залитая рассеянным светом комната. Каждый предмет имеет определенный смысл: собачка — символ верности, туфли — семейственности, зеленый цвет платья Джованны — цвет весны и любви. Сзади на стене висит круглое зеркало — шедевр миниатюрной живописи ван Эйка. В нем мерцает отражение персонажей картины.

Совершенное искусство Яна ван Эйка как бы открыло глаза нидерландским мастерам XV в. и на возможности живописи, и на значительность реального мира. Блестящий и суровый *Рогир ван дер Вейден* (ок. 1400—1464), умелый рассказчик *Дирк Баутс* (ок. 1415—1475), исключительно талантливый и своеобразный мастер, ближе других подошедший к итальянскому Возрождению, *Хуго ван дер Гус* (ок. 1435-1440—1482) — эти художники завоевали нидерландскому искусству XV в. мировую славу. Даже в Италию стали приглашать северных художников, учась у них живописному мастерству.

Позднее нидерландское Возрождение. Питер Брейгель Старший

В конце XV в. Нидерланды значительно богатеют. Это привлекает к ним опасное внимание соседних стран. Французские, английские, немецкие и, наконец, испанские феодалы стремятся завладеть страной (см. т. 8 ДЭ, ст. «Из истории нидерландской революции»). Жизнь становится лихорадочной и напряженной. В городах пылают костры, заседают трибуналы инквизиции, сжигают «ведьм», «колдунов» и «еретиков». И это страшное, напряженное время нашло своего художника — в небольшом провинциальном местечке Хертогенбосе работал один из самых странных и загадочных мастеров во всей истории искусства — *Хиеронимус ван Акен* (ок. 1450-1460—1516), известный под именем *Босха*.

Как далеко саркастическое отношение Босха к людям от радостного гимна во славу человека художников итальянского Возрождения! Кажется, что художник перенес на свои полотна все ужасы инквизиции, все пороки своего времени. Его картины населены причудливыми, злобными существами: хвостатыми чудовищами, рыбами на конских ногах, невиданными пресмыкающимися. При этом виртуозная живописная техника Босха — резкие и трагические сочетания цветов, точность кисти — придает убедительную достоверность его самым причудливым чудовищам, рядом с которыми обычно беспо-

Х. Босх. Воз сена.
1501—1502. Дерево, масло.
Прадо. Мадрид.

мощно мечутся слабые фигурки испуганных людей. Так Босх пытался передать весь трагизм своего времени (см. т. 8 ДЭ, ст. «Инквизиция»).

Творчество Босха более, чем творчество любого другого художника до него, связано с народными суевериями, народным юмором и фольклором. Старая фламандская пословица гласит: «Мир — стог сена: и каждый берет из него то, что удастся ухватить...»; и Босх пишет картину «Воз сена» (1501—1502, Прадо, Мадрид). Среди мирного и вполне реального пейзажа разворачивается бессмысленная жизнь людей, гонимых жаждой наживы и удовольствий. Все человечество оказывается во власти злых сил, и за повозкой с сеном спешат не только простые люди, но и император, и даже сам папа — глава католической церкви.

Искусство Босха интересно еще и тем, что в свои композиции на религиозные темы он вводит бытовые и пейзажные мотивы.

В середине XVI в. напряженность жизни в Нидерландах еще более возрастает. Тот, кто читал замечательный роман Шарля Де Костера о Тиле Уленшпигеле, знает, что в нидерландской революции, в борьбе с испанцами за свою независимость, борьбе жестокой и беспощадной, участвовал весь народ. Так же как и Уленшпигель, свидетелем и участником этих событий был и крупнейший нидерландский художник *Питер Брейгель Старший* (ок. 1525-1530—1569).

Художник-мыслитель, напряженно думающий о смысле существования человека, Брейгель намного опередил свое время. Его яркому таланту было тесно в рамках общепринятых сюжетов и даже жанров современной ему живописи.

Европейское искусство того времени не знало настоящего пейзажа — природа была лишь фоном, сценой, на которой действовали люди. И только Брейгель открыл для живописи полную самостоятельного значения жизнь природы, смысл смены времен года, величие и красоту пейзажа.

Совсем молодым художником Брейгель ездил в Италию, где работал тогда Микеланджело, а также великие венецианцы, но его индивидуальность оказалась слишком сильной для того, чтобы поддаться влиянию даже таких мастеров. Гораздо сильнее и важнее для Брейгеля оказались впечатления от грандиозных панорам моря и Альпийских гор. Природа стала главным героем его произведений. И вместе с легкими и точными линиями путевых рисунков Брейгеля в мировое искусство вошел пейзаж.

Позже, уже зрелым мастером, Брейгель написал знаменитую серию пейзажей «Времена года». Огромные пространства гор, лесов, полей живут в прекрасных картинах художника размеренно, величественно и закономерно.

Брейгель — прекрасный живописец. Он отлично использует контрасты цвета, виртуозность линий миниатюриста сочетается у него с необычайной для художника XVI в. свободой кисти, с легкими, упругими, непринужденными мазками. Точности и выразительности его силуэтов могут позавидовать лучшие рисовальщики мирового искусства. Темные силуэты охотников из картины «Охотники на снегу» (1565, Художественно-исторический музей, Вена) так резко выделяются на белом снегу, что у зрителя создается очень точное ощущение зимы и холодного прозрачного воздуха. Пейзаж тут главный герой, теплые тона домов вдали и крохотные фигурки на зеленоватом льду катка делают его обжитым, близким человеку.

Внимание художника привлекают простые крестьяне. И здесь Брейгель стал первооткрывателем новой темы — *бытовой крестьянской*, получив за это от потомков прозвище *Мужицкий*.

В таких картинах, как «Крестьянский танец» (ок. 1567, Художественно-исторический музей, Вена), простые люди вытеснили евангельских и аллегорических персонажей. Брейгель изучает своих героев пристально и строго, тщательно передавая их силу, грубоватость, простоту и решительность.

П. Брейгель Старший. Охотники на снегу. 1565. Дерево, масло. Художественно-исторический музей. Вена.

Благодаря Брейгелю мы хорошо представляем себе простых тружеников Нидерландов, которые своим мужеством и героизмом сокрушали господство чужеземных феодалов.

Все мрачнее и пессимистичнее становится искусство художника к концу 1560-х годов, когда испанцы пытались жестокостью сломить дух свободолюбивого народа. Солдаты короля Филиппа II врываются в деревни, пылает Антверпен. В 1568 г., незадолго до смерти, Брейгель пишет свою самую значительную и мрачную картину — «Слепые» (Национальный музей и галерея Каподимонте, Неаполь).

Спокоен, ясен и тих скромный деревенский пейзаж, неподвижен влажный воздух. Но вот на окраине села появляется странная процессия: шесть слепцов, держась за посохи друг друга, неотвратимо движутся ко рву с водой. Страшные, незрячие лица, на которых ясно написано непонимание того, что происходит. Все это находится в мучительном противоречии с красотой, разумным порядком и равнодушием природы. Здесь Брейгель выразил свое горькое разочарование в людях, неверие в их осмысленную, плодотворную деятельность. Такое настроение художника вполне объяснимо — нидерландскому народу предстояло еще немало тяжких испытаний, прежде чем его Родина стала свободной от иноземных захватчиков.

На такой трагической ноте кончается нидерландское Возрождение. Вклад нидерландцев в историю мирового искусства велик. Мы и сейчас любуемся драгоценными картинами Я. ван Эйка, удивляемся буйной фантазии Босха, восхищаемся пейзажами Брейгеля и его умением так остро выразить свое бурное, героическое и вместе с тем трагическое время.

Искусство Германии XV—XVI вв.

Альбрехт Дюрер (1471—1528)

В середине 90-х годов XV в. в Италию приехал молодой немецкий художник. Путешествие по Италии не было в обычае у германских живописцев, и молодой мастер был одним из немногих, кто решился на это.

Италия, родина Возрождения, произвела на него огромное впечатление. Его увлекло светлое искусство этой страны и многоликая жизнь итальянских городов. Но еще больше он был поражен образованностью итальянских художников, тем уважением и почетом, каким они пользовались у себя в стране.

Вернувшись домой, художник написал автопортрет (1498), изобразив себя не простым ремесленником, каким был в те годы немецкий художник, а знатным человеком. Руки спокойно сложены, глаза

А. Дюрер. Автопортрет. 1498. Дерево, масло. Прадо. Мадрид.

внимательно и с достоинством смотрят на зрителя. Это свободный и независимый человек, знающий себе цену. На картине подпись — «*Альбрехт Дюрер*».

Альбрехт Дюрер был величайшим художником и новатором немецкой живописи. Он родился в Нюрнберге — городе, где процветало книгопечатание. Отец Дюрера был золотых дел мастер. Первые навыки рисования Дюрер получил в мастерской отца. Заметив, однако, что сын проявляет больше склонности к живописи, чем к ювелирному делу, Дюрер-старший отдал пятнадцатилетнего Альбрехта в учение к нюрнбергскому живописцу Вольгемуту. Через четыре года Дюрер отправился в обязательное для каждого начинающего художника путешествие по немецким городам. Он должен был усовершенствовать свое искусство, чтобы получить звание мастера. А затем он совершил свое первое путешествие в Италию, о котором уже говорилось в начале статьи.

Дюрер жил в тревожное и бурное время. Раздробленная Германия с конца XV в. была охвачена революционным движением. Восставали крестьяне, волновались города, которые играли важную роль в экономической и культурной жизни немецких земель. Всеобщее недовольство вызывала католическая церковь, нещадно обиравшая и обманывавшая народ. Это было преддверие Реформации и Крестьянской войны. В те годы прогрессивные люди Германии — ученые, писатели, художники — добивались единства передовой национальной культуры страны. Борясь против церкви, они стремились противопоставить невежеству католических священников, диким суевериям, которые поддерживала церковь, научные знания, мысли о нравственном достоинстве и земной красоте человека. Но борьбу против католичества вели в Германии также протестанты, поэтому защита новых гуманистических идеалов переплеталась в этой стране с напряженной религиозной борьбой. Все это делало нелегким творческий и жизненный путь немецких мастеров, привносило в их искусство драматическое напряжение, вызывало сомнения и разочарования (см. т. 8 ДЭ, ст. «Реформация в Европе»).

Архитекторы и скульпторы долгое время оставались в подчинении строгих правил ремесленных цехов. Они продолжали по старинке создавать произведения в готическом стиле. Более передовыми оказались живописцы и графики. Они работали часто по заказам издателей книг и лучше были знакомы с трудами видных писателей и философов, отличались большей образованностью.

Обширные знания и разносторонность интересов, столь характерная для людей Возрождения, отличали Дюрера. Он писал картины, создавал гравюры на дереве и на медных досках, был инженером и архитектором, изучал математику, был теоретиком искусства, читал древних авторов, сочинял стихи. Словом, являл собой личность нового времени.

Одиннадцать лет спустя после первой поездки в Италию, уже признанным мастером, Дюрер вновь отправляется в Венецию. Он удивил итальянцев тонкостью своего искусства, но и сам многому научился у них. От итальянских теоретиков искусства перенял Дюрер учение о пропорциях человеческого тела, а впоследствии и сам внес много нового в науку о пропорциях. Результаты своих исследований и наблюдений художник изложил в «Четырех книгах о пропорциях человека» (1528).

В 1520—1521 гг. Дюрер путешествовал по Нидерландам. И где бы он ни был, он везде рисовал. Художник заносил в свои путевые альбомы все, что ему встречалось, все, что видел: горные пейзажи и виды городов, портреты встречных людей. Его привлекали нравы и обычаи страны, особенности одежды, местные достопримечательности и диковинные вещи. Эти рисунки помогали ему потом создавать картины и гравюры.

Дюрер создал 100 гравюр на меди, которые красноречиво рассказывают о разнообразных интересах художника. Дюрер с явной симпатией изобразил простых крестьян («Три крестьянина», ок. 1497). Глубокой правдой и близостью к жизни отличаются и его произведения на религиозные темы. Смутное

А. Дюрер. Св. Иероним. 1514. Гравюра на меди.

время религиозных споров и феодальных распрей Дюрер отразил в гравюрах, иллюстрирующих «Апокалипсис» (1498; «Апокалипсис» — раннее христианское произведение).

Мрачными аллегориями церковных книг художник пользуется, чтобы выразить свои мысли. Вот четыре фантастических грозных всадника на лохматых конях — война, мор, нужда, смерть — топчут копытами всех людей, не выделяя ни богатых, ни знатных. Вот епископа пожирает дьявол, а праведниками оказались люди низших сословий.

На одной из лучших своих гравюр — «Св. Иероним» (1514) — Дюрер изобразил старого отшельника похожим на ученого своего времени. На полках стоят книги, на стене — песочные часы, на подоконнике лежит череп. В комнате царит тишина; заснули лев и собака. С виртуозным мастерством передает Дюрер мягкий свет, льющийся из окна, все мелочи обстановки кельи.

Искусство Дюрера-гравера восхищало современников. Знаменитый нидерландский ученый и писатель Эразм Роттердамский восторженно восклицал: «... чего только не может он выразить в одном цвете, т. е. черными штрихами? Тень, свет, блеск, выступы и углубления... Чего только не изображает он, даже то, что невозможно изобразить — огонь, лучи, гром, зарницы, молнии, пелену тумана, все ощущения чувства, наконец, всю душу человека...»

Х. Хольбейн Младший. Портрет Георга Гисе. 1532. Дерево, масло. Музей. Берлин.

Не менее велик Дюрер и в живописи. Каллиграфически точная линия рисунка сочеталась в его живописных работах с насыщенными, глубокими красками. Святые на его картинах — это простые люди, сильные духом и телом. Мадонна с младенцем Христом («Мария с младенцем», 1512) — нежная мать. Она столь же красива, как и молодая венецианка, которую Дюрер написал в Италии в 1505 г. (обе картины в Художественно-историческом музее в Вене).

Дюрер — один из величайших портретистов в мировом искусстве. Он любил изображать современников и создал большое количество портретов — живописных, гравированных и просто рисунков. Среди них особенно выделяются своим мастерством живописные портреты: неизвестного молодого человека, волевого и порывистого («Молодой человек», 1521, Картинная галерея, Дрезден), и своего друга, спокойного и умного Хиеронимуса Хольцшуэра (1526, Музей, Берлин).

Одно из наиболее монументальных произведений Дюрера — «Четыре апостола» (1526, Старая пинакотека, Мюнхен). В этой картине мастер раскрыл особенности различных человеческих темпераментов. Апостолы Дюрера — люди суровые и сильные, они убеждают, размышляют, предостерегают. Создав эти образы, мастер в конце своей жизни еще раз утвердил возвышенный идеал человека, рожденный Возрождением.

Нитхардт. Кранах Старший. Хольбейн Младший

Сложной и трагической была судьба другого художника немецкого Возрождения — *Матиса Нитхардта* (известного с XVII в. под именем Грюневальд; ок. 1470-1475—1528). За свою приверженность идеалам Реформации и сочувствие восставшим крестьянам он лишился места при епископском дворце в Майнце, где считался придворным живописцем, вынужден был бежать и лишь чудом избежал суда церкви.

Нитхардт писал картины исключительно на религиозные сюжеты. Но в них он умел поведать о мыслях и чувствах, которые волновали его современников. Живопись Нитхардта выделяется редкой для немецких художников эмоциональной насыщенностью цвета. Наиболее известная работа мастера — алтарная картина, или алтарь для монастыря в Изенхейме (1512—1515, Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция). Как правило, алтарь состоял из центральной части и подвижных боковых створок и расписывался картинами на религиозные сюжеты. Обычно створки были закрыты, а во время богослужения их открывали. Поэтому алтари украшались как снаружи, так и изнутри.

На внешних сторонах створок Изенхеймского алтаря Нитхардт изобразил распятого Христа. Его израненное, кровоточащее тело выделяется на фоне иссиня-черного неба. Подлинное горе охватило людей, пришедших к распятию. Мать Христа, обессилев, падает на руки стоящего рядом апостола Иоанна. Рыдая, взметнула вверх руки Мария Магдалина. Сумрачны и суровы краски, которыми написал художник эту сцену. Образ истерзанного Христа напоминал о мучениях и кровавых расправах, которым подвергались восставшие крестьяне.

Но вот открываются створки алтаря, и перед зрителем возникает радостная сцена. Светлеют краски. Лучи солнца заливают горный пейзаж и дали равнины. Молодая мадонна нежно склонилась к младенцу, бережно поддерживая его руками. Улыбка играет на устах женщины, лицо озарено счастьем материнства.

Значительным мастером немецкого Возрождения был и *Лукас Кранах Старший* (1472—1553). Большую часть своей жизни он провел при дворе саксонских князей в Виттенберге. Как придворный художник князя, писал парадные портреты, многочисленные картины на религиозные и мифологические темы, украшал залы для приемов и празднеств. Помимо этого Кранах должен был изображать наиболее значительные события при дворе. Одна из кар-

тин художника запечатлела княжескую охоту — любимое развлечение знати (1529, Вена).

Кранах одним из первых в Германии стал изображать природу родной страны. На фоне немецких пейзажей развертываются у него события христианских легенд. В сцене «Отдых на пути в Египет» (1504, Картинная галерея, Берлин-Далем) мохнатые ели уютно обступили усталых путников: мадонну с младенцем и ее мужа Иосифа. У их ног — сплошной ковер трав и цветов.

Кранах написал много портретов. Художнику позировали знатные вельможи в шитых золотом одеждах, кокетливые придворные дамы, ученые, погруженные в раздумья. Но лучше всего удались ему, пожалуй, портреты Мартина Лютера (1532, Веймар; другой портрет — в Лейпциге; см. ил. в т. 8 ДЭ, с. 151). Со знаменитым реформатором церкви живописца связывала многолетняя дружба. Правдиво, без прикрас передает Кранах некрасивое, но мужественное лицо Лютера, сдвинутые брови, энергичный поворот головы.

Знаменательным для развития немецкого искусства XVI в. был жизненный путь прославленного портретиста *Ханса Хо́льбейна Младшего* (1497 — 1543). Не найдя возможности работать в Германии, он рано покинул родной город Аугсбург и поселился в Швейцарии, в Базеле — крупном центре книгопечатания. Здесь Хо́льбейн иллюстрировал книги, расписывал фасады домов, создавал рисунки для гравюр. Наиболее значительная серия его гравюр на дереве — «Образы смерти» («Пляска смерти», 1524—1526). Это маленькие, тщательно сделанные изображения. На них смерть в виде скелета неотступно преследует всех. Ее приближение обнажает человеческие пороки. Смерть хватает монаха, прячущего толстый кошелек; обернувшись восставшим крестьянином, она наносит удар графу. Смерть выглядывает из-за трона римского папы, подгоняет на поле тощую лошадь пахаря.

Работа над иллюстрированием книг сблизила Хольбейна с видными книгоиздателями, писателями, учеными. Другом художника был автор знаменитой сатирической книги «Похвала глупости» Эразм Роттердамский (см. т. 11 ДЭ, ст. «Эразм Роттердамский»). Хольбейн оставил нам замечательный профильный портрет Эразма Роттердамского за работой (1523, Лувр, Париж). Художник уловил и передал в картине умную и ироническую усмешку немецкого гуманиста (см. ил. в т. 8 ДЭ, с. 168).

В портрете молодого купца Георга Гисе (1532, Музей, Берлин) Хольбейн не только выразительно охарактеризовал этого человека, но и уделил большое внимание обстановке, в которой жил его герой. Гисе сидит за столом в своей конторе. Перед ним лежат перья, печать, конторская книга. На полочке — весы для взвешивания золота. Каждый предмет написан с восхищением перед его красотой.

Хольбейн часто писал портреты людей незаурядных, выделявшихся своими способностями и умом. Таков Шарль де Моретт, посланник французского короля в Англии (ок. 1536, Картинная галерея, Дрезден). Моретт облачен в богатые одежды, на груди — золотая цепь. Он прямо смотрит перед собой, сила и внутренняя энергия угадываются в суровом лице этого человека, в жесте руки, сжимающей кинжал.

Портрет Моретта был написан в Лондоне, куда Хольбейн после нескольких визитов окончательно переехал в конце своей жизни. Здесь он стал придворным художником английского короля Генриха VIII. Помимо парадных живописных портретов членов королевской семьи и приближенных короля Хольбейн создал в это время много карандашных портретов. Они выполнены легкими, уверенными штрихами и нередко подцвечены цветными мелками. Среди людей, которых Хольбейн портретировал в Англии, был государственный деятель и писатель-утопист Томас Мор (см. т. 8 ДЭ, ил. на с. 169 и ст. «Томас Мор и его «Утопия»).

Поражение народного движения, победа князей на долгие годы оставили Германию раздробленной, задержали ее общественное и культурное развитие. Мечтам передовых людей немецкого Возрождения о мире и счастье не суждено было сбыться. Но произведения, созданные выдающимися художниками той эпохи, ярким светом озарили последующие этапы развития немецкого искусства.

Реализм искусства эпохи Возрождения был большим шагом вперед от символического и условного искусства средневековья. Перед глазами художников XIV—XVI вв. открылась красота человеческого тела и окружающей природы. Живой интерес к человеку, его переживаниям, мыслям и поступкам породил в живописи, скульптуре, графике жизненный, яркий и сложный образ человека, и прежде всего человека—деятеля, мыслителя, героя.

Зарубежное искусство XVII—XVIII вв.

От барокко до классицизма

Характер искусства XVII—XVIII вв. определяется важными социально-общественными процессами.

Развитие буржуазных отношений и вместе с тем утверждение абсолютистских монархий в некоторых странах, прогресс в общественной жизни в одних государствах и реакционные режимы в других, буржуазные революции в Англии в середине XVII в. и во Франции в конце XVIII в. — все эти сложные социальные процессы нашли свое выражение и в развитии искусства.

Основными стилями в искусстве этого времени были *барокко, классицизм, рококо.* Однако реализм, отвечавший интересам передовых сил общества, пробивал себе дорогу через все стили и направления. Именно в эти столетия творили такие корифеи реализма, как Веласкес, Рембрандт, Рубенс, Хогарт, Шарден и многие другие великие художники.

Реализм был свойствен творчеству и итальянского скульптора Бернини — родоначальника барокко, и французского художника Пуссена — основоположника классицизма в живописи.

Стиль рококо, возникший в XVIII в., как нельзя лучше отвечал изысканным аристократическим вкусам, однако он не стал ведущим стилем эпохи.

XVIII век — век Просвещения, подготовивший буржуазно-демократическую революцию во Франции 1789—1794 гг., противопоставил мастерам барокко и рококо глубокое реалистическое постижение мира и человека, что нашло свое выражение в искусстве классицизма. Этот возрожденный в конце XVIII в. Великой французской революцией классицизм отличался от классицизма XVII в., появившегося как выражение абсолютизма и могущества королевской власти Людовика XIV, революционностью и героизмом. Недаром в истории искусства классицизм XVIII в. получил название *революционного.* Ярким представителем революционного классицизма был французский художник Давид.

Итальянское искусство

Новые явления отмечаются в искусстве Италии начиная с конца XVI в. Светлые и уравновешенно-спокойные образы искусства эпохи Возрождения сменяются мрачными, темными, беспокойными. В искусство входит бурная подвижность, трагедийность.

Развивается искусство театра, балет, музыка. Создаются огромные дворцы, площади, грандиозные памятники и фонтаны. Здания украшаются затей-

ливой скульптурой и огромными многофигурными росписями на религиозно-мифологические темы. Устраиваются торжественные шествия, празднества в честь повелителей. В Италии торжествует папский Рим. Оттуда шлет свои грозные послания избираемый из числа высших сановников глава католической церкви — папа, враг прогресса, науки, всего передового. Величайшей пышностью отличаются все его мероприятия: и празднества, и богослужения (см. т. 8 ДЭ, ст. «Возвышение папства»).

Торжественность, преувеличение во всем — такова внешняя сторона нарождающегося стиля не в одной только Италии, но и в других странах, бывших в культурной зависимости от Рима в течение этой эпохи, например в Австрии. Противники этого стиля называли его словом *барокко*, т. е. *странный, безудержный, вычурный* (от португальского perola barroca — «жемчужина причудливой формы»).

В истории искусств слово *барокко* осталось для обозначения сложного, противоречивого, порою трагического искусства, господствовавшего в Европе, и в первую очередь в Италии, с конца XVI до середины XVIII столетия.

В рамках стиля барокко продолжал, однако, развиваться и реализм, он опирался на достижения искусства Возрождения. В реалистических произведениях создавались образы простых людей. Однако наряду с художниками-реалистами работали художники, произведениям которых были свойственны субъективизм и изощренность формы, — *маньеристы* (от итальянского maniera — «манера») и *академисты*.

В числе художников, оставшихся по существу реалистами в пределах нового, бурного, полного контрастности искусства барокко, в Италии выделяется в первую очередь *Микеланджело Караваджо* (*Меризи да* (из) *Караваджо*, 1573—1610). Он был одним из выдающихся новаторов в истории живописи, положив начало демократическому, бунтарскому реализму.

Караваджо. Лютнист. 1595. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

◀*Слева:* собор и площадь св. Петра, образованная колоннадой Бернини. 1657—1663. Рим.

Л. Бернини. Давид. 1623. Мрамор. Музей и галерея Боргезе. Рим.

Караваджо учился в Милане, где познакомился с реалистической живописью североитальянских портретистов. В конце XVI в. Караваджо переехал в Рим и сразу выделился смелыми реалистическими и по теме, и по трактовке картинами, вроде «Юноша с корзиной фруктов», «Гадалки» и др. Более поздняя его картина «Лютнист» (1595, Эрмитаж, Ленинград) показывает, что Караваджо любил и ценил людей из народа. Изображая в своих картинах святых (религиозные темы были обычными для итальянских художников), Караваджо стал придавать им облик простых людей, сильных и даже грубых. Он настолько реалистически изобразил, например, смерть богородицы, показав ее обыкновенной женщиной, что навлек на себя преследования со стороны церковных властей. Художник вынужден был оставить Рим и в дальнейшем вести жизнь скитальца. Но где бы он ни жил, он продолжал писать смелые картины, которые производили сильное впечатление на зрителей. Для большей выразительности, стремясь создать впечатление действия, он усиливает всюду контрасты светлого и темного, прибегает к самым неожиданным поворотам сюжета. И всегда, во всех своих произведениях, Караваджо остается художником-демократом, художником-реалистом.

У Караваджо нашлось много последователей, их называли *караваджистами*, в самой Италии и в других странах — в Нидерландах, в Испании и т. д. ***Караваджизм стал передовым реалистическим течением в искусстве XVII в.***

Младший современник Караваджо — *Доменико Фе́ти* (или Фетти, 1588—1623), работавший в Мантуе и Венеции, тоже находился под его воздействием. Он, так же как и Караваджо, традиционные религиозные темы трактовал как светские, жанровые, изображая в своих произведениях людей из народа.

Другой итальянский художник XVII в. — неаполитанец *Сальваторе Ро́за* (1615—1673) был романтиком. Он охотно изображал разбойников, приключения, дикую природу Южной Италии.

Из художников более поздних лет выделяются двое — художник-реалист *Джузеппе Кре́спи* (1665—1747) из Болоньи и *Александро Манья́ско* (1667 — 1749) из Генуи, живопись которого была более фантастичной.

Нет сомнения, что живопись XVII в. в Италии противоречива, но она имела очень большое влияние на искусство всей Европы и шла впереди скульптуры и других искусств своего времени.

В Италии XVII в. прославился скульптор *Лоренцо Берни́ни* (1598—1680), исключительно одаренный мастер. Бернини стал центральной фигурой среди художников стиля барокко. Бернини работал в Риме, он приобрел здесь большой авторитет, был придворным мастером римских пап и французского королевского двора. Уже одна из первых его статуй «Давид» (1623, Музей и галерея Боргезе, Рим) наглядно показывает отличие нового искусства от искусства эпохи Возрождения. «Давид» Микеланджело был могуч, прост и величав в своей спокойной силе. «Давид» Бернини, созданный через 100 с небольшим лет, изображен в динамике — в момент бросания камня из пращи: он весь в движении, в напряжении, в гневе, даже прикусил губу. Как раз все эти черты и характерны для стиля барокко, пришедшего на смену простому и строгому стилю Ренессанс (см. ст. «Искусство итальянского Возрождения»). Для барокко внешнее выражение страсти и волнений стало важнее самих человеческих чувств.

Бернини в течение своей долгой жизни создал множество портретных бюстов и статуй. Обычно его скульптура сочеталась с архитектурой и природными условиями. Примером может быть знаменитый фонтан Четырех рек на площади Навона в Риме (1648—1651). В гробнице Медичи, созданной Микеланджело во Флоренции, четыре фигуры, олицетворяющие день, ночь, утро и вечер, были полны глубокого общечеловеческого смысла. Четыре фигуры в фонтане Бернини должны были просто изображать четыре большие реки мира: Ганг (Азия), Нил (Африка), Дунай (Европа) и Рио дела Плата (Южная Америка). Эта скульптурная группа, увенчанная вывезенным из Египта древним столбом-обелиском, в сочетании с реальными каскадами воды, частями скал и дополнительными декоративными фигурами представляет неповторимое, незабываемое зрелище.

Бернини стал основоположником стиля барокко и в архитектуре.

В 1657—1663 гг. Бернини соорудил по сторонам огромной площади перед собором св. Петра в Риме — перед самым крупным и высоким зданием в то время во всей Европе — две грандиозные округлые галереи, образующие как бы две руки, заключающие в объятия массы людей, движущихся к собору.

Другой крупный архитектор Италии XVII в. — *Франческо Борроми́ни* (1599—1667) создал ряд построек, дворцов и храмов, отличающихся исключительно характерным для барокко изобилием украшений, криволинейных очертаний обрамлений дверей и окон (см. ил. на с. 36). Он ввел в убранство фасадов скульптурные фигуры, целые группы, сочетал самые различные строительные материалы.

Для архитектуры стиля барокко характерны грандиозные здания. В основном это были дворцы королей, князей церкви и светской знати, а также церкви и монастыри. Фасады зданий украшались чередующимися и многократно повторяющимися деталями, нагромождениями различных форм. Во внутренних помещениях построек стиля барокко все рассчитано на эффекты освещения: сочетание таинственного полумрака и яркого света. Архитекторы барокко широко используют живопись, позолоту, все виды декоративного искусства. Особенно характерной становится роспись потолков сложнейшими многофигурными картинами, как бы расширяющими внутреннее пространство до бесконечности.

Благодаря совокупности разнообразных художественных приемов искусство барокко производило очень сильное впечатление на зрителей, подавляло их своим величием и грандиозностью. Эти черты искусства барокко использовала в своих интересах господствовавшая в Италии церковь. Она хотела, чтобы ее власть казалась столь же мощной и несокрушимой, как ее великолепные дворцы и храмы. Однако, несмотря на это, нельзя отрицать достижений и неповторимого своеобразия стиля барокко ни в архитектуре, ни в монументально-декоративном искусстве, ни в живописи. В рамках барокко в течение всего XVII в. в искусстве Италии существовал реализм — он не был подавлен.

В XVIII в. искусство барокко в Италии постепенно мельчает. Только в богатой торговой республике Венеции продолжает развиваться блестящая живопись замечательного мастера декоративных кар-

тин *Джованни Баттиста Тьéполо* (1696—1770). Большие многофигурные картины Тьеполо, имеющие сложную композицию, преимущественно мифологического и фантастического содержания, очень характерны для стиля барокко. (Многие картины художника имеются в музеях СССР.)

Его преемники — талантливый пейзажист *Джованни Антонио Канáль*, известный под именем *Каналéтто* (1697—1768), *Пьетро Лóнги* (1702—1785) и *Франческо Гвáрди* (1712—1793) — мастера, посвятившие себя изображению родного города Венеции, его будней и праздников, маскарадов, увеселений, а также жизни простого народа. Большие по размерам блестящие декоративные полотна Тьеполо сменяются небольшими по размеру, полными живописной прелести картинами Гварди. Уютные уголки города, скромные сцены повседневного быта — вот основное их содержание.

И в этой поздней итальянской живописи сохранены черты, присущие стилю барокко, — динамичность, обилие деталей, умение создавать сложные, многофигурные композиции. Итальянское искусство сумело сохранить свое очарование и в это время общего упадка всей культуры страны. А в области графики, преимущественно в технике офорта (см. ст. «Графика»), оно было безусловно интересным и новаторским. Офортом в XVIII в. занимались и Тьеполо, и другие венецианцы. В Риме особенно выдвинулся график, создавший до 1800 гравированных листов,— *Джованни Баттиста Пиранези* (1720—1778). Он изображал в своих гравюрах памятники Рима, древнего и нового, и архитектурные фантазии, создавая порою мрачные, но величественные картины.

В искусстве Пиранези великие времена Италии эпохи Возрождения и искусства барокко как бы получают свое последнее и невеселое завершение.

Фламандское искусство

Питер Пауэл Рубенс (1577—1640)

Если любого бельгийского школьника спросить, кто самый великий его соотечественник, он без колебаний ответит: «Рубенс». Этот художник жил три с половиной столетия тому назад во Фландрии (ныне Фландрия — одна из провинций Бельгии).

В годы нидерландской буржуазной революции конца XVI в. фламандскому народу, несмотря на героические усилия, не удалось освободиться от владычества монархической Испании (см. т. 8 ДЭ, ст. «Из истории нидерландской революции»). Но духовный подъем народа, вызванный революционной борьбой, определил высокий расцвет фламандской культуры XVII в. Ведущую роль в искусстве Фландрии получила тогда живопись. Ее представители — Рубенс, его ученики и сподвижники — ван Дейк, Снейдерс, Йорданс, а также Брауэр и Тенирс — получили мировую известность.

Всех фламандских художников объединяло стремление запечатлеть реальную жизнь в самых различных ее проявлениях, жизнь, полную движения, непрестанного развития и борьбы человеческих интересов. Связанные в своем творчестве с заказами католической церкви и знатных дворян, фламандские живописцы часто писали картины на религиозные и мифологические сюжеты, наполняя их дыханием жизни. Они писали также многочисленные портреты и сцены народных празднеств, пейзажи и натюрморты. Причем все их полотна объединяет стремление к героическим образам, к большим, сложным по композиции картинам, сочной и звучной красочности. Фламандская живопись XVII в. — подлинный гимн силе и мужеству человека.

В творчестве Питера Пауэла Рубенса все эти особенности искусства Фландрии проявились наиболее отчетливо и ярко. Круг его тем необычайно широк, и созданные им образы составляют целый мир, динамичный и вечно меняющийся, наполненный борьбой и страстями. Рубенс жил в эпоху, когда широкое развитие в искусстве Европы получил стиль барокко. Он был величайшим живописцем этого стиля и одним из его создателей. Творчество Рубенса — это утверждение ценности земного бытия и прославление могучих сил природы. Великий русский художник И. Е. Репин, восхищавшийся Рубенсом, писал: «...трепет и блеск органической жизни никому другому не удалось вызвать на полотно с такой силой и яркостью красок, как Рубенсу».

Первые годы своей творческой жизни Рубенс провел в Италии, где быстро завоевал известность. Вернувшись в 1608 г. на родину, он стал придворным живописцем испанского наместника во Фландрии.

П. П. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов. Ок. 1625. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.
Внизу: П. П. Рубенс. Охота на львов. Ок. 1616—1617. Холст, масло. Старая пинакотека. Мюнхен.

Перегруженный заказами на украшение различных дворцов и церквей, он начинает работать с большой группой помощников — учеников.

Рубенс был одним из самых образованных людей своей эпохи. Он глубоко знал и любил античную литературу и искусство, свободно владел несколькими современными и древними языками. Правители Фландрии, зная его выдающийся ум и блестящий дар слова, не раз давали ему дипломатические поручения, и он стремился всегда находить наиболее справедливые решения. В одном из его писем 1627 г. есть такие слова: «Для себя бы я хотел, чтобы весь мир был в мире и мы могли бы жить в веке золотом, а не железном». Но главным для Рубенса в течение всей его жизни было искусство. Известен такой любопытный рассказ современника. Однажды в Лондоне один придворный, увидев, что посол Фландрии Рубенс стоит за мольбертом, удивленно спросил: «Господин посол занимается живописью?» — «Нет, милорд, — отвечал Рубенс, — живописец занимается иногда дипломатией».

А. ван Дейк. Автопортрет. 1620-е годы. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Внизу: Ф. Снейдерс. Фрукты на красной скатерти. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Однако дипломатическая деятельность не принесла Рубенсу удовлетворения, и он прекратил ее с горьким сознанием неосуществимости в современном ему мире высоких гуманистических идеалов.

Наиболее увлеченно работал Рубенс над большими, монументальными произведениями. «...По врожденному чувству, — писал он в 1621 г. одному из своих заказчиков, — я более склонен писать огромные полотна, чем маленькие вещицы. У каждого свой дар: мой талант таков, что, как бы огромна ни была работа по количеству и разнообразию сюжетов, она еще ни разу не превзошла моих сил». Пример таких сложных многофигурных композиций, характерных для господствующего стиля барокко, — картина, выполненная им еще в 1611 г. для алтаря собора в Антверпене, «Водружение креста». На огромном полотне изображен распятый Христос. Это сильный, мужественный человек, убитый, но не побежденный своими противниками. Мускулистые фигуры палачей, их энергичные движения придают всей сцене характер напряженной борьбы. Могучее дыха-

ние жизни захватывает зрителей при взгляде на эту картину — в евангельском рассказе виден отзвук событий, недавно пережитых фламандским народом.

Так же сильно и горячо, как человека, любил Рубенс природу. Он писал величественные пейзажи: горные дали, вздымающиеся скалы, бурные потоки и стремительно несущиеся облака. Художник хотел передать в картинах борьбу сил природы, ее могущество. Но почти все его пейзажи связаны с жизнью людей. Так, в картине «Возчики камней» (ок. 1620, Эрмитаж, Ленинград) среди диких скалистых уступов и огромных ветвистых деревьев на первом плане помещена повозка с камнями, с трудом направляемая возчиками. Поистине героическими являются усилия этих людей, казавшихся Рубенсу олицетворением неустанного труда человека в его вечной борьбе с природой. Быть может, мысль художника шла еще дальше и он сознательно сопоставил упорство людей с той силой жизни, которая заставила цепкие корни деревьев укрепиться даже на бесплодных каменистых кручах.

Много у Рубенса и исторических произведений. Его знаменитая серия полотен «Жизнь французской королевы Марии Медичи», исполненная им в 1622—1625 гг., представляет собой грандиозный декоративный ансамбль, состоящий из 21 большой картины. Аллегорические образы и мифологические персонажи помещены художником рядом с реальными историческими лицами. Ничем особым не примечательная жизнь французской королевы становится у Рубенса поводом для создания яркого и красочного зрелища. С наибольшей достоверностью воссоздана им торжественная церемония в картине «Коронация Марии Медичи» (Лувр, Париж). Лица написаны с портретной точностью, костюмы исторически верны, так же как и архитектура собора, где происходила коронация. И в этом полотне господствуют столь характерные для искусства Рубенса элементы стиля барокко — динамизм, возвышенность и праздничность изображаемого.

На всем протяжении своего творчества Рубенс работал и как портретист, хотя эта область искусства никогда не являлась для него основной. Лучшие его портреты — это не парадные изображения богатых заказчиков, а те, которые он писал с людей, близких ему или чем-либо особенно привлекших его внимание. К ним принадлежит хранящийся в Эрмитаже «Портрет камеристки инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов» (ок. 1625) — один из самых замечательных портретов XVII в. по своей одухотворенности и мастерству живописи.

На портрете изображена скромная девушка, камеристка испанской наместницы во Фландрии. Имя ее нам неизвестно. Рубенс с любовью написал ее большие зеленоватые глаза, искусно передал тонкую кожу лица, красивые очертания носа и рта, пряди рыжеватых волос. А сколько живости и ума, задумчивости и нежности в лице камеристки! Пленителен женский образ, созданный Рубенсом и на другой картине — «Портрет Елены Фоурмен с детьми» (после 1636, Лувр, Париж).

В сотнях рубенсовских картин встает перед нами яркий, красочный мир. Его герои — это люди мужественные и энергичные. Красота была для художника неразрывно связана с силой и здоровьем. Он умел мастерски соединять на полотне многочисленные фигуры, находить красноречивые позы и жесты. Каждая деталь в его картинах связана с общим замыслом. В своей живописной технике Рубенс применял *лессировку*, т. е. писал тонкими слоями полупрозрачных, жидко разведенных красок, просвечивающих одна из-под другой. Этим Рубенс достигал удивительного богатства оттенков, одновременно объединяя их общим золотистым колоритом. Все в его картинах чрезвычайно конкретно и почти осязаемо: гладкость человеческой кожи и шелковистость волос, разноцветные ткани и блеск металла, прозрачная глубина воздуха и совсем иная прозрачность текущей воды.

На произведениях великого мастера учились и продолжают учиться многие поколения художников. Особенно велико было его влияние на современных ему фламандских живописцев.

Ученики и сподвижники Рубенса. Антонис ван Дейк

Рядом с Рубенсом в искусстве Фландрии XVII в. стоит имя *Антониса ван Дейка* (1599—1641). Одно время он был помощником Рубенса, но, будучи художником не столь бурного темперамента, он вносил в свои религиозные и мифологические композиции черты сдержанности и спокойствия. Второстепенный для Рубенса жанр портрета был основным для творчества ван Дейка.

С первых шагов своей деятельности в родном Антверпене ван Дейк нашел тонкое соотношение между требуемой заказчиками парадностью и удивительной правдивостью в передаче образа человека. Художник как бы приближает позирующего к зрителю, создавая впечатление полной жизненной достоверности. Помимо Антверпена ван Дейк работал также в Италии, а в последние годы жизни — в

Англии. Разнообразнейшая галерея современников была запечатлена кистью художника. Зажиточные горожане с их женами и детьми, врачи, дипломаты, собратья по кисти, знатные вельможи и члены английской королевской семьи — всех их видел художник перед своим мольбертом. Он подмечал индивидуальные особенности людей, стремился уловить самое главное — различие человеческих характеров. Отсюда и его неустанные поиски все новых и новых приемов художественного воплощения, желание найти наиболее выразительное решение для каждого портрета. То он пишет голову человека, то всего человека в рост или по пояс, меняет гамму красок — от строгих темных тонов до ярких и нарядных, ищет наиболее красноречивые позы и движения рук, подбирает соответствующий фон и предметы обстановки. Все эти художественные средства используются для того, чтобы создать неповторимый образ, показать в людях присущие им черты характера. Даже официальные парадные портреты, написанные ван Дейком по заказам вельмож, до сих пор поражают силой и яркостью характеров изображенных на них людей, их одухотворенностью и особой интеллектуальностью.

Близким другом и помощником Рубенса был *Франс Снейдерс* (1579—1657) — крупнейший мастер фламандского натюрморта и анималистической живописи. Его картины, зачастую большого формата, прославляют богатство и многообразие природы, окружающей человека. Снейдерс с одинаковым мастерством мог передать и бархатистость персиков, матовый блеск винограда и слив, прозрачность ягод красной смородины и серебристую чешую рыб, мохнатую шерсть медведей и собак, причудливо-яркое оперение птиц. Его полотна отличаются декоративностью и сочной красочностью.

После смерти Рубенса и ван Дейка главой фламандской школы стал *Якоб Йорданс* (1593—1678). Он писал картины на самые разнообразные темы, но наибольшей известностью пользуются его картины бытового жанра. В ранний период творчества героями Йорданса часто были крестьяне. Он изображал крестьян даже в своих картинах на библейские и мифологические темы. В поздний период творчества Йорданс особенно любил изображать веселые пирушки богатых горожан. Герои его поздних картин подчас шумны и грубоваты, но они всегда подкупают своей искренностью и непринужденностью. Правдивость форм изображаемых им предметов и насыщенность колорита его картин с необыкновенной достоверностью передают материальный мир.

Другой замечательный фламандский живописец — *Адриан Брауэр* (1605 или 1606—1638), учившийся в Голландии, посвятил свое творчество жизни простых людей — крестьян и городской бедноты. Художник зорко подмечал характерные позы и движения людей, мимику лиц, разнообразие человеческих эмоций и поведения. Его живопись убеждала зрителя, что мир обыденной жизни народа с его драматизмом и ярким своеобразием достоин искусства.

Ученик Брауэра — *Давид Тенирс Младший* (1610—1690) интересовался праздничной стороной жизни. Нарядно одетые тенирсовские крестьяне, показанные в моменты отдыха и веселья, далеки от правдиво изображенных героев Брауэра. Разнообразное по тематике и значительное по мастерству искусство Тенирса завершило блестящий расцвет фламандской живописи XVII в.

Голландское искусство

Мастера голландской живописи. Франс Халс. Ян Вермер Делфтский

В каждом музее западноевропейского искусства с большей или меньшей полнотой представлены обычно небольшие по размерам картины голландских художников XVII в. В них с любовью показаны люди, населявшие эту маленькую страну, их жизнь, вкусы и интересы.

Народ, который насчитывал всего 2 млн. человек, сумел в годы нидерландской революции конца XVI в. освободиться от испанского владычества и добиться национальной свободы (см. т. 8 ДЭ, ст. «Из истории нидерландской революции»). Победа в длительной и упорной борьбе повлекла за собой подъем всех сторон хозяйственной и культурной жизни страны. Голландию той поры Карл Маркс называет «...образцовой капиталистической страной XVII столетия...». Высокого развития достигают точные и естественные науки, философия, искусство и литература. Голландские корабли можно было встре-

Ф. Халс. Цыганка. 1630. Холст, масло. Лувр. Париж.

Я. Вермер Делфтский. Мастерская художника. 1660-е годы. Художественно-исторический музей. Вена.

тить во всех морях мира, а голландские ткани — полотна и сукна — славились далеко за пределами страны.

Главные достижения голландской художественной культуры XVII в. связаны не с архитектурой и не со скульптурой, а с живописью — XVII столетие было временем ее блестящего расцвета. Голландские художники XVII в. Рембрандт ван Рейн, Франс Халс, Ян Вермер Делфтский, Якоб ван Рёйсдал, Адриан ван Остаде, Герард Терборх, Ян Стен, Питер де Хох и многие другие в своих картинах донесли до нас облик простых людей, их чувства и мысли, показали природу своей страны, дома, где жили голландцы, вещи, которые их окружали. И все эти картины пронизаны любовью к родной стране, гордостью за нее. Впервые обыденная жизнь людей, их радости и горести стали главным объектом искусства.

Станковая живопись была в ту пору наиболее любимым видом искусства голландцев, так как способна была с большой достоверностью и многообразно отразить действительность. Каждый мало-мальски состоятельный голландец считал эти близкие ему по духу картины лучшим украшением своего жилища: в них он видел утверждение жизни, завоеванной в борьбе с людьми и природой. Такой широкий спрос и связанная с этим конкуренция вызвали своеобразную специализацию художников: одни писали преимущественно портреты, другие — жанровые сцены, третьи — натюрморты, четвертые — пейзажи, но общей чертой всех голландских живописцев было желание изобразить окружающую жизнь просто, правдиво, без прикрас. Так родилось высокое *реалистическое искусство,* ставшее важной ступенью в развитии мирового реализма.

Портретист *Франс Халс* (между 1581-1585—1666) был одним из самых выдающихся голландских художников. Биографических сведений о нем сохранилось очень мало. Не установлена точно даже дата его рождения. Известно лишь, что в начале 1590-х годов семья Халсов поселилась в Харлеме, с которым будет в дальнейшем связано все творчество художника, в том числе первая из дошедших до нас значительных работ мастера — «Банкет офицеров стрелковой роты св. Георгия» (1627, Музей Франса Халса, Харлем). Ротами или гильдиями называли тогда добровольные общества стрелков, купцов, ремесленников различных профессий. Халс изобразил членов добровольного общества стрелков во время пирушки, разместив их вокруг стола. В отличие от более ранних голландских групповых портретов, в которых художники изображали свои модели в спокойных, однообразных позах, не стремясь объединить их каким-либо действием или занятием, Халс создал живую, полную движения группу. Непринужденные, естественные позы, веселье, по-разному отраженное в каждом лице, яркие и сочные краски, наложенные свободными динамичными мазками, — все это было новым в голландской живописи начала XVII в. С годами мастерство Халса росло, он непрерывно искал новые решения как для групповых, так и для инди-

Рембрандт. Автопортрет с Саскией. Ок. 1635. Холст, масло. Картинная галерея. Дрезден.

видуальных портретов. Изображенные им люди кажутся мгновенно запечатленными на холсте. Не случайно ему так удавалось изображение смеха — от еле заметной усмешки до бурного хохота. Какой заразительной, чуть лукавой улыбкой озарено лицо девушки в известной картине «Цыганка»! Как будто вот-вот должно измениться выражение ее лица, и художник торопливо, быстрыми движениями кисти пишет лицо, живой блеск глаз, небрежно спадающие пряди темных волос. Простые люди из народа, вот такие, как эта «Цыганка» (1630, Лувр, Париж), особенно жизнерадостны на полотнах Халса.

Однако в поздних работах мастера все чаще звучат нотки горечи и пессимизма, его герои улыбаются теперь редко и взгляд их становится серьезным и строгим. Уже в 1650-х годах он с трудом мог прокормить свою многочисленную семью, а когда он умер, то был похоронен на средства города в память былых заслуг. Действительность буржуазного общества современной ему Голландии с его социальными контрастами обманула радужные надежды Халса, озарявшие его искусство в молодости.

Замечательным и тонким живописцем Голландии был *Ян Вермéр Делфтский* (1632—1675). Его жанровые сцены немноголюдны. Как правило, это одна-две фигуры. Большей частью его герои читают, пишут, занимаются музыкой или какой-нибудь домашней работой. Их позы и движения спокойны и естественны. В одной из лучших своих картин — «Девушка с письмом» (1650-е годы, Картинная галерея, Дрезден) — Вермер создал жизненно простой и в то же время чрезвычайно поэтический образ. Красные тона ковра, голубой узор фаянсовой тарелки и сочные оттенки спелых плодов образуют яркий, красочный аккорд. Несложная по мотивам сцена превращается под кистью Вермера в прекрасное зрелище. Художник как будто говорит своей картиной, что не нужно обращаться в поисках красоты ни к каким вымышленным сказаниям, ее нужно и можно находить в повседневной жизни.

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669)

Как ни велико значение творчества Халса в истории голландской живописи, но его славу в глазах потомства затмевает другой голландский художник — Рембрандт Харменс ван Рейн. Его произведения, живописные и графические, разнообразные по сюжетам и глубине характеристик, составляют одну из вершин европейского и мирового искусства, одно из наиболее высоких достижений в развитии реализма.

Родился Рембрандт в Лейдене в семье мельника Харменса ван Рейна. Очень рано обнаружилась у мальчика склонность к живописи. Недолго проучившись в Лейденском университете, молодой Рембрандт всецело отдался искусству. Три года пробыл он в мастерской живописца Сваненбюрха, а затем несколько месяцев у амстердамского художника Питера Ластмана. Но больше, чем у них, учился Рембрандт у самой жизни: он пытливо всматривался в окружающий мир, наблюдал за мимикой и жестами людей, изучал эффекты освещения. Он писал жанровые и религиозные сцены, портреты своих близких и портреты богатых заказчиков, многочисленные автопортреты (собственное лицо казалось художнику удобным объектом для наблюдения и экспериментов). Рембрандт работал масляными красками, карандашом, пером и кистью, а также в совершенстве владел техникой офорта (см. ст. «Графика»).

В 1632 г. Рембрандт переехал в Амстердам и скоро завоевал там известность. Число заказчиков непрерывно росло. Подобно другим голландским художникам, Рембрандт умел живо написать человеческое лицо, воспроизвести мягкие складки тканей и холодный блеск металла. Но уже в этот период он во многом превосходит по глубине и разнообразию замыслов своих собратьев по кисти.

Рембрандт. Ночной дозор. 1642. Холст, масло. Рейксмюсеум. Амстердам.

В традиционный для голландского искусства жанр группового портрета Рембрандт своей картиной «Урок анатомии доктора Тюлпа» (1632, Музей Маурицхейс, Гаага) вносит новые черты: единое чувство внимания и интереса объединяет слушателей доктора Тюлпа. Увлеченные его словами, они сравнивают вскрытый труп с рисунками в анатомическом атласе. Картина воспринимается не как тщательно продуманный по композиции портрет, а как убеждающий своей непосредственностью жизненный эпизод.

Эта же черта присуща и «Автопортрету с Саскией» (ок. 1635, Картинная галерея, Дрезден), в которой Рембрандт изобразил себя со своей молодой женой за пиршественным столом. Поднимая бокал, он как бы обращается к тем, кто смотрит на картину, и предлагает разделить с ним его безмерную радость и счастье. Он делает зрителя невольным участником происходящей сцены. Потоки света, играющие на лицах и дорогих тканях одежд, нежные переливы золотистых и красноватых тонов усиливают праздничное настроение картины.

Задачи, которые ставит перед собой Рембрандт, не похожи на устремления большинства других голландских художников. Он все чаще поражает современников смелостью и новизной своих замыслов. Стремясь ко все большей и большей одухотворенности образов, Рембрандт жертвует внешними подробностями и декоративными эффектами, пренебрегая подчас и требованиями заказчиков. Показательна в этом отношении история с картиной, получившей впоследствии название «Ночной дозор» («Рота капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенберга», 1642, Рейксмюсеум, Амстердам). Эта большая картина должна была представлять собой групповой портрет членов стрелковой гильдии. Однако Рембрандт, отказавшись от принятого в то время равного расположения фигур и статичного изображения всех участников, задумал сцену, полную движения. Он остановился на моменте, когда как бы по сигналу тревоги поспешно и беспорядочно выходят на площадь стрелки, на ходу поправляя оружие. Впереди группы торжественно выступают капитан Баннинг Кок и его помощник.

Неровный свет озаряет группу, усиливая впечатление подвижной толпы. Не столько портретные характеристики отдельных персонажей стремится передать здесь художник, сколько хочет создать впечатление взволнованности, внезапности события. Этого-то и не поняли заказчики, недовольные тем, что одни лица видны хорошо, а другие почти скрыты от зрителя. Заказчики считали, что если они уплатили художнику равные суммы, то должны быть изображены им с равным вниманием. Начиная с этой картины непонимание амстердамскими бюргерами творческих устремлений Рембрандта будет усиливаться все больше и больше.

Все реже будут обращаться к нему с крупными официальными заказами. Но конфликт с гос-

Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ок. 1668—1669. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

подствующей средой не уменьшит творческой энергии мастера и вплоть до последнего года своей жизни он будет создавать замечательные по силе эмоционального воздействия и правдивости реалистические произведения.

В год создания картины «Ночной дозор» художник пережил большое личное горе — умерла его любимая жена Саския. Он остался один с годовалым сыном Титусом. Рембрандт много писал его в разном возрасте, отмечая с большой теплотой растущую вдумчивость и пытливость мальчика.

В 40-х годах в картинах Рембрандта преобладают золотисто-коричневые тона, удивительно богатые по своим оттенкам. Трактовка сюжетов и характеристики людей становятся глубже и задушевнее.

В картине Рембрандта «Святое семейство» (1645), хранящейся в Эрмитаже, в образах героев евангельской легенды — Марии, младенца Христа и Иосифа — воплощены самые обычные и прекрасные в своей искренности и чистоте человеческие чувства — нежность и заботливость матери, ощущение домашнего покоя — то, что во все времена понятно и доро-

го людям. Обстановка комнаты предельно проста, это жилище бедного плотника, который тут же занят своим ремеслом. Не только в подобных картинах, но и в своих многочисленных рисунках Рембрандт всегда с огромной симпатией изображал людей из народа, всегда сочувствовал старости и одиночеству.

Огромное место в творчестве художника занимает портрет. Рембрандт оставил нам замечательную галерею лиц — мужских и женских, молодых и старых, но почти всегда серьезных и сосредоточенных. В отличие от Франса Халса, как бы мгновенно фиксирующего в своих портретах определенное выражение лица человека, Рембрандт в облике портретируемого обобщает свои наблюдения и размышления над его переживаниями и над жизнью. Это своего рода портрет-биография. Таков, например, «Портрет старушки» (1654, ГМИИ им. Пушкина, Москва). Свет выделяет в картине лицо старой женщины, ее скорбный взгляд приковывает внимание зрителя безысходностью горя, глубиной мысли, заставляет задуматься над смыслом существования. Рембрандт показывает доброту и человечность ничем не знаменитого человека. Красота душевная преображает усталое, морщинистое лицо и делает его привлекательным.

Вершина в развитии голландского группового портрета — картина «Старейшины суконного цеха, или так называемые синдики» Рембрандта (1662, Рейксмюсеум, Амстердам). Старейшины цеха суконщиков изображены в момент обсуждения каких-то важных вопросов. Как различны их лица, хотя все они охвачены какой-то одной мыслью, одним устремлением! Это впечатление возникает прежде всего потому, что все, кого изобразил художник, смотрят в одном направлении. Они смотрят на тех, кто как бы находится перед картиной и к кому обращены слова синдика, помещенного в центре группы. Таким образом, зритель, рассматривающий эту композицию, становится своего рода участником происходящего: ведь на него обращено внимание действующих лиц. Причем все они по-разному смотрят, слушают выступающего, по-разному выражают свои чувства жестами и мимикой. Все пространство картины наполнено светом и воздухом. Единая коричневато-красная гамма, то затухающая, то вспыхивающая местами тончайшими оттенками цвета, объединяет все части произведения в одно неразрывное целое.

К последним и наиболее совершенным картинам художника принадлежит большое полотно, хранящееся в Эрмитаже, — «Возвращение блудного сына» (ок. 1668—1669). Евангельская притча о юноше, который ушел из родительского дома, растратил свое состояние и жалким, униженным вернулся к отцу, вырастает у Рембрандта в большую общечеловеческую тему. Нельзя без волнения смотреть на лицо полуслепого отца, его дрожащие старческие руки и фигуру сына, выражающую глубокое и искреннее раскаяние. Благородная идея любви к униженному и страдающему человеку раскрыта здесь в поразительных по жизненной убедительности образах. Личные невзгоды не сломили мастера, а придали особую силу и мастерство его поздним произведениям.

Помимо живописи на всем протяжении своего творчества Рембрандт уделял большое внимание *офорту* (см. ил. на с. 19). И в этой области круг тем его был тоже чрезвычайно разнообразен. Исполненные им в технике офорта портреты и пейзажи, бытовые и религиозные сцены всегда отличались смелостью и новизной художественных приемов. Художник добивается в них замечательного богатства светотени, исключительной выразительности и лаконизма линий. В небольших по размерам офортах Рембрандт создал сложные, глубоко реалистические образы.

Богатые голландские бюргеры — основные заказчики Рембрандта — не поняли и не оценили гениального художника. Трагически одиноким, почти нищим умер Рембрандт в 1669 г. Художника похоронили на кладбище для бедняков на общественные средства. Но справедливость восторжествовала: Рембрандта чтут потомки, им гордится не только его родина, но и все человечество.

Испанское искусство

Золотым веком испанской культуры называют конец XVI и XVII столетие. Этому блестящему периоду предшествовал долгий и сложный путь развития. Почти восемь столетий длилась освободительная борьба испанцев с завоевателями-маврами. Длительное общение с культурой мавров оставило след в испанской архитектуре, музыке, языке. Восточные мотивы: подковообразные арки, сдвоенные окна, мавританские звезды в сводах, богатейшая орнаментика — вплетались в средневековую архитектуру

зданий (см. ст. «Искусство Северной Африки, Ближнего и Среднего Востока и Испании»).

Картины в средневековье писались обычно на дереве и размещались в особых сооружениях — *ретáбло*, сделанных из дерева или алебастра. В украшение ретабло входили также скульптура и орнаментальная резьба. Искусство было подчинено феодальной знати и церкви, но художники в свои религиозные произведения часто вводили бытовые сцены: изображения битв с маврами, музыкантов, каменщиков — строителей церквей, сцены охоты.

В конце XV в. в Испании складывается абсолютизм, страна объединяется в единое государство. Это способствовало развитию национальной культуры. Строится больше светских зданий — дворцов, ратуш, госпиталей. В мавританские и готические формы проникают элементы искусства итальянского Возрождения. Испанские живописцы овладевают перспективой, изучают, следуя итальянцам, анатомию, начинают пользоваться светотенью для передачи объема и писать на холсте масляными красками.

При короле Филиппе II было построено одно из самых знаменитых зданий Испании XVI в. — новая королевская резиденция Эскориал, которая должна была служить дворцом, монастырем и усыпальницей королей. Автор проекта — *Баутиста де Хуан Эррéра* (1530—1597). Он изучал архитектуру современной ему Италии и античного Рима. Но воздвигнутый им Эскориал не был похож ни на итальянские дворцы Возрождения, ни на архитектуру Древнего Рима, хотя в основу его и были положены симметрия, равновесие и гармония частей. Эскориал — чисто испанское сооружение. Огромный, построенный из серого гранита, он возвышается среди открытой пустынной долины. Суровая обнаженность гладких стен, бесконечная протяженность сводчатых коридоров — все мрачное величие здания отражало союз абсолютизма Филиппа II и церкви.

Светское искусство испанских мастеров представлено главным образом в живописи. Возникла школа придворных портретистов. Испанская знать изображалась в соответствии с придворным этикетом — в строгих неподвижных позах, исполненных величия и достоинства. Портретисты *Алонсо Санчес Коэ́льо* (ок. 1531—1588) и *Хуан Пантóха де ла Крус* (1551—1608) тщательно выписывали драгоценные украшения, орденские золотые цепи, орнаменты тканей, лица передавали правдиво, без лести.

Самым замечательным явлением в испанской живописи XVI в. было творчество *Эль Грéко*. Им были созданы и крупные сюжетные полотна, и портреты, и пейзажи, которые до сих пор считаются шедеврами мирового искусства (см. ст. «Эль Греко»).

В начале XVII в. в Испании, особенно в торговых городах Валенсии и Севилье, начался расцвет реалистического искусства. Художники хотели правдиво рассказать о людях, о цельности и силе их характеров, показать образы простых людей из народа. Интерес к действительности побуждал выделить в самостоятельный жанр живописи не только портрет, но и бытовой жанр, и натюрморт, и пейзаж. Даже в религиозных картинах изображались яркие, живые, реальные образы. Начало нового столетия подготовило появление великих мастеров. Одним из первых крупных художников Испании XVII в. был *Хусепе де Рибера* (1591—1652). Творчество этого художника отличалось изображением сильных и сложных характеров людей и их переживаний, прекрасным знанием строения человеческого тела. Он писал главным образом, как и все художники той эпохи, религиозные заказные картины, но зачастую моделями для его героев служили нищие, бродяги, грузчики. На картине «Мученичество св. Варфоломея» (1639, Прадо, Мадрид) изображен простой человек с грубоватым телом, мозолистыми руками и скуластым лицом. Привязанный к перекладине столба — орудию казни, он испытывает нестерпимое физическое страдание, но полон мужества и выдержки как человек, осознавший свою правоту. В сильных духом героях, полных достоинства, Рибера воплощал лучшие черты испанского народа. В цикле картин, изображающих философов и апостолов, запечатлены яркие реалистические образы современных ему людей.

Поэтический образ испанской девушки создан Риберой в картине «Святая Инесса» (1641, Картинная галерея, Дрезден). Брошенная в темницу, стоит она на коленях на холодных плитах пола. Камень и темный провал подземелья подчеркивают хрупкость и юность Инессы. Поток света, льющийся слева, освещает ее гибкую фигуру. Фон картины коричневый, но тона объединены в световой среде с неуловимыми переливами сероватых, розовых, палевых, зеленоватых тонов.

В 1642 г. Рибера написал картину «Хромоножка» (Лувр, Париж). Несмотря на то что руки и ноги мальчика-нищего изуродованы болезнью, ребенок весел, глаза умны и лукавы. Он изображен во весь рост в центре картины на светлом просторе неба, как обычно изображали святых и героев. Это придает ему значительность. Рибера большую часть своей жизни провел в Неаполе, принадлежавшем тогда Испании, но никогда не забывал свою родину и на некоторых своих картинах подписывался так: «Рибера-испанец».

Другим крупным мастером испанской живописи XVII в. был *Франсиско Сурбарáн* (1598—1664). Вся

Эль Греко. Портрет инквизитора Ниньо де Гевара. 1600—1601. Холст, масло. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

Х. де Рибера. Святая Инесса. 1641. Холст, масло. Картинная галерея. Дрезден.

Д. Веласкес. Сдача Бреды. 1634. Холст, масло. Прадо. Мадрид.

◀ *Слева:* Х. Б. де Толедо и Х. Б. де Эррера. Эскориал. Общий вид. 1563—1584. Провинция Мадрид.

Ф. Сурбаран. Мадонна с младенцем. 1658. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

Внизу справа: Б. Э. Мурильо. Мальчик с собакой. 1650-е годы. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Эль Греко. Вид Толедо. Ок. 1600. Холст, масло. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

жизнь Сурбарана связана с Севильей, где он жил и работал. Сурбарану были чужды драматические сюжеты. Его образы большей частью спокойны, величавы и правдивы. Жители Севильи узнавали в его картинах своих сограждан: настоятелей монастырей, ученых монахов, воинов, крестьян, прекрасных севильянок, красоту и грацию которых воспевали поэты. Сурбаран чаще всего предпочитал писать картины, на которых изображен всего лишь один человек во весь рост. Фигуры его монументальны, объемны, рельефны, почти скульптурны. Лица людей глубоко выразительны. Таков «Св. Лаврентий» (1636, Эрмитаж, Ленинград). Его тяжелая фигура четко выделяется на светлом фоне пейзажа. В его руках железная решетка, на которой он, как повествует легенда, был сожжен. Лаврентий взволнован, но его выразительное лицо сурово и мужественно. Осязательно передана плотная ткань одежды, расшитая золотом. Золотая вышивка, темно-красный, гранатовый цвет одеяния, белая рубашка, расцветка высокого неба создают чудесную красочную гамму.

Сурбаран уделял внимание не только людям, но и вещам, которые их окружают. Книга, подсвечник, кружка, цветок, яблоко, простой стол вводятся в его картины. Он писал и натюрморты. Следует отметить «Натюрморт с апельсинами и лимонами» (1633, собрание Контини-Бонакосси, Флоренция). Композиция картины предельно строгая, каждый предмет показан ясно и четко.

В поздних работах Сурбарана видно стремление к более мягким, лирическим образам. Он пишет мадонн с младенцами, подчеркивая в них душевную чистоту и женственность. На картине «Отрочество мадонны» (ок. 1660, Эрмитаж, Ленинград) богоматерь предстает в облике маленькой скромной девочки.

Вершиной испанского искусства золотого века является творчество художника *Диего Веláскеса*. Он создал образы, проникнутые огромной жизненной силой, сумел показать сложность и противоречивость человеческой натуры, многогранность внешнего и внутреннего облика человека. Современников поражали в его произведениях яркие характеры людей, мастерство колорита, совершенство передачи света и тени, которое росло с годами. Один из друзей Веласкеса писал о его картинах: «...каждый мазок — сама правда, но они различны между собой, поскольку выражают различное» (см. ст. «Диего Веласкес»).

Последним из больших испанских художников XVII в. был *Бартоломе Эстебан Мурúльо* (1618 — 1682). Он писал главным образом религиозные картины для севильских монастырей. Образы этого художника утратили мужественную и суровую правдивость образов, созданных его предшественниками. Мурильо написал много картин с изображением мадонн. Но он стремился передать в своих мадоннах не столько силу материнского чувства, сколько грациозность, нежность, миловидность, красоту юных женщин. Прекрасны его «Мадонна дель Росарио» (ок. 1666, Прадо, Мадрид) и юная мадонна в картине «Отдых на пути в Египет» (1665—1670, Эрмитаж, Ленинград), отдыхающая на фоне деревьев около придорожного камня. В свои картины на религиозные темы Мурильо часто вводил и образы крестьян, нищих, больных, калек. Он написал целую серию бытовых картин, изображая детей севильской бедноты, играющих на улице в кости, продающих фрукты. Реалистические черты в творчестве Мурильо и его высокое мастерство связывают этого художника с его предшественниками, создателями искусства золотого века.

Эль Греко (1541—1614)

Еще шли работы в Эскориале, куда король Филипп II пригласил многих итальянских мастеров, когда в Испанию приехал художник, грек по национальности. Его настоящее имя было Доменикос Теотокопýлос, но он вошел в историю искусства под именем Эль Грéко.

Греко провел несколько лет в Италии, жил в Риме и Венеции, учился у итальянских мастеров. Но именно в Испании Греко начал искать свой творческий путь художника. Здесь он создавал взволнован-

Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586—1588. Холст, масло. Церковь Санто-Томе. Толедо.

ные, трагические образы людей, готовых во имя убеждений отказаться от земных радостей. Святые на его картинах или погружены в глубокую задумчивость, или показаны в исступленном порыве. Их тела вытянуты и освещены мерцающим светом, цвет одежд напряженный, линии извилисты.

Своеобразное искусство Греко не понравилось королю, и художник уехал в Толедо и поселился там навсегда.

В Толедо были созданы лучшие произведения Греко. Среди них — «Погребение графа Оргаса» (1586—1588, церковь Санто-Томе, Толедо). Картина разделена на две части: землю и небо. Внизу, на переднем плане, святые Августин и Стефан в одеждах, горящих золотом, опускают тело графа в гробницу. За ними стоят двадцать два знатных дворянина, среди них ученые и поэты Толедо. Все они в черных одеждах. Их лица бледны, глаза одних подняты к небу, других — скромно опущены; фигуры озарены колеблющимся пламенем факелов. Напротив, в верхней части, где изображены Христос, мадонна и святые, все в движении.

Очень интересны портреты Эль Греко. Если придворные портретисты короля показывали главным образом внешний облик человека, изображая его гордо и спокойно позирующим перед зрителем, то Греко

Д. Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. 1650. Холст, масло. Галерея Дориа-Памфили. Рим.

раскрывал в портрете смятенный внутренний мир человека. Он писал портреты толедской знати, служителей церкви, поэтов, писателей и ученых.

Замечателен по своей выразительности «Портрет инквизитора Ниньо де Гевара» (1600—1601, Метрополитен-музей, Нью-Йорк; см. ил. на с. 142). Он сидит в кресле на фоне алого золототканого ковра. Беспощадная жестокость, недоверие, сильный характер подчеркнуты в этом образе.

Эль Греко написал и своеобразный пейзаж, изобразив город Толедо во время грозы («Вид Толедо», ок. 1600, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Город предстает перед зрителем как бы в тревожном сне. Над ним клубятся и извиваются тучи, пронизанные вспышками молний, их отсветы трепещут на земле, и куст на первом плане кажется пламенем.

Живопись Эль Греко была значительным явлением в искусстве Испании. Но очень немногие художники следовали его своеобразной манере.

Диего Веласкес (1599—1660)

В юности в родной Севилье Диего Веласкес (Родригес де Сильва Вела́скес) охотно писал бытовые картины из народной жизни, изображая простых людей, полных спокойного достоинства: «Водонос» (ок. 1620, Музей Уэллингтона, Лондон), «Старая кухарка» (ок. 1620, Национальная галерея, Эдинбург), «Завтрак» (ок. 1617, Эрмитаж, Ленинград) и др. Эти картины юного художника написаны еще темными красками, с резкими контрастами света и тени.

В 23 года Веласкес стал придворным живописцем короля Филиппа IV в Мадриде. Но он и здесь сумел сохранить творческую свободу.

В мифологической картине «Вакх» (имя древнегреческого бога вина; до 1630, Прадо, Мадрид) он изобразил пирушку крестьян под открытым небом. У них характерные лица, грубые плащи на плечах, бог вина сидит среди них как равный и венчает венком прохожего солдата, принимая и его в веселую компанию. В манере, которой написана эта картина, уже мало осталось от ранней темной манеры письма.

Уважение к достоинству человека отличает все произведения Веласкеса. В исторической картине «Сдача Бреды» (1634, Прадо, Мадрид) художник запечатлел победу испанских войск над голландцами. Изображен эпизод сдачи крепости голландским полководцем Нассау победителю Спиноле. Веласкес наделяет Спинолу чертами благородства и великодушия. Положив руку на плечо Нассау, победитель как бы ободряет его, стремясь облегчить унизительный момент сдачи. В этой картине чудесно передана даль, пространство, наполненное воздухом и светом. Мастерски написанные лица свидетельствуют о высоком портретном искусстве Веласкеса.

Веласкес был великим портретистом. Как придворный художник, он неоднократно писал короля, его семью и испанскую знать, но писал и портреты своих друзей. Он умел в каждом человеке, кто бы он ни был, угадать основные черты его характера и передать их ярко и правдиво. Безвольным, вялым выглядит на портрете Филипп IV, одетый в роскошную красновато-розовую одежду («Портрет Филиппа IV в военном костюме», 1644, коллекция Фрика, Нью-Йорк). Суровая надменность чувствуется в облике всесильного министра герцога Оливареса (ок. 1638, Эрмитаж, Ленинград). Знамениты портреты шутов, этих обездоленных людей, призванных забавлять двор. Художник сумел подчеркнуть скромную сдержанность умного карлика Эль Примо, трагическую напряженность калеки Себастьяна Мора, трогательную беспомощность больного Эль Бобо дель Корио (все портреты — 1640-е годы, Прадо, Мадрид).

Одна из вершин портретного искусства Веласкеса — «Портрет папы Иннокентия X» (1650, галерея Дориа-Памфили, Рим), написанный в Риме. (Художник дважды ездил в Италию.) Веласкес сумел необычайно ярко показать характер этого властного и грубоватого человека: железную волю, ум, упрямство.

Д. Веласкес. Лас Менинас (Фрейлины). 1656. Холст, масло. Прадо. Мадрид.

С величайшим мастерством переданы все оттенки багрового лица папы, блеск малинового шелка одежды, пена белых кружев.

В последние годы жизни Веласкес создал две прославленные картины — «Лас Менинас» («Фрейлины», 1656) и «Пряхи» (1657; обе в Прадо, Мадрид).

В «Лас Менинас» действие происходит во дворце. Изображен сам художник с палитрой и кистью в руке. Он стоит перед картиной и пишет портреты короля и королевы, смутное отражение которых видно только в зеркале на дальней стене. В центре стоит маленькая принцесса Маргарита, окруженная свитой: фрейлинами, слугами-карликами. Все фигуры свободно расставлены и композиционно связаны друг с другом. Растворенная дверь углубляет пространство, оттуда струится свет, озаряющий Маргариту и одежды присутствующих лиц, переливающиеся розовыми, красными, золотистыми и зеленоватыми тонами.

В картине «Пряхи» сюжет взят из мифологического рассказа древнеримского писателя Овидия о состязании простой гречанки Арахны с богиней Афиной в искусстве ткачества. Победила Арахна. Древний миф Веласкес перенес в современную ему жизнь. На первом плане он изобразил ткачих королевской мануфактуры, а на дальнем плане, в глубине другой комнаты висит сотканный ткачихами на сюжет Овидия чудесный ковер, который рассматривают две нарядные дамы. Картина великолепна по колориту.

Вторая половина XVII в. — начало заката золотого века испанской культуры. В эти годы экономического и идейного упадка в стране искусство постепенно утрачивает реалистические черты.

Французское искусство

В XV в., когда в Италии Донателло, Мазаччо, Мантенья, Боттичелли уже создали свои произведения, утверждавшие новую эпоху в художественной культуре Европы, Франция еще полыхала в огне междоусобных пожарищ и переживала ужасы изнурительной столетней войны с Англией (1337—1453). Горели города и села, в 1431 г. как отступницу от церкви и еретичку сожгли Жанну д'Арк. Только во второй половине XV в. происходит постепенное объединение страны. В это время закладываются основы французской школы живописи. Она формируется, с одной стороны, под влиянием искусства Севера, в частности Бургундского герцогства, с другой — Италии (особенно в южных городах Прованса).

Подлинным родоначальником национального искусства нового времени стал *Жан Фуке́* (1420—1477 или 1481). Он работал в Туре — в ту пору это была резиденция французских королей — и впитал лучшие веяния, идущие с Севера и с Юга. Ценнейшее наследие Фуке в области живописи — портреты. Он оставил точное и нелицеприятное изображение Карла VII (ок. 1445, Лувр, Париж), королевских придворных и сановников, а в образе богоматери с младенцем, изображенной с чисто французской смелостью и грацией, запечатлел облик возлюбленной короля Агнессы Сорель («Мадонна с младенцем», ок. 1450, Музей изящных искусств, Антверпен).

К XVI столетию заканчивается объединение страны. Франция постепенно становится одним из самых сильных государств Европы. Король Франциск I приглашает к своему двору великих итальянских мастеров: ученого, мыслителя, инженера и живописца Леонардо да Винчи и скульптора Бенвенуто Челлини (см. ст. «Искусство итальянского Возрождения»). При их участии в долине Луары перестраивают и создают заново чудесные, полные своеобразной прелести и красоты замки, окруженные парками. Это Блуа, Амбуаз, Шамбор, Шенонсо, Азе ле Ридо и загородная резиденция королей, начиная от Франциска I и кончая Наполеоном, — Фонтенбло. Над росписью парадных зал этого дворца под руководством итальянских живописцев Россо Фьорентино и Франческо Приматиччо работает группа французских художников, создавших так называемую *школу Фонтенбло*. Однако не эта манерно изысканная и стилизаторски виртуозная школа определила искусство Возрождения во Франции.

Яркими представителями искусства французского Возрождения стали скульпторы *Жан Гужо́н* (ок. 1510 — между 1564-1568) и *Жермен Пило́н* (1536-1537—1590). Именно они выразили в своем творчестве то чувство гармонии и ритма, ту чистоту стиля, которые станут в дальнейшем столь свойственны искусству Франции. Лучшее произведение Гужона — рельефы, украшающие Фонтан нимф (Фонтан невинных, 1547—1549, Лувр, Париж). Они изображают нимф, обитательниц источников, — высоких и стройных девушек с кувшинами в руках. На них античные одеяния, сбегающие мелкими складками вдоль тела. Полные грации, изящества и целомудрия, ритмом своих изысканных силуэтов они как бы вторят потокам вод фонтана.

Глубокий интерес к человеческой личности в XVI в. проявился в реалистическом портрете. Французские художники достигли большого совершенства в создании карандашных портретов. Портреты были широко распространены и в других странах Западной Европы той поры, особенно в Германии и Нидерландах, но нигде не достигли такой точности и правдивости в передаче черт модели, такой строгой и ясной формы, как во Франции. Лучшими мастерами живописного и карандашного портрета XVI в. были *Жан Клуэ́ Младший* (ок. 1475—1540-1541) и его сын *Франсуа Клуэ* (между 1505-1510—1572).

Сколько рыцарственности и надменности, коварства и скрытых страстей можно прочесть в парадном и вместе с тем по-французски сдержанном поясном портрете Франциска I (ок. 1525—1530, Лувр, Париж), приписываемом Жану Клуэ Младшему.

Франсуа Клуэ также изображал королей и вельмож. Созданная им галерея портретов как бы оживляет перед нами героев исторических романов Дюма и Мериме. Мы видим трусливого и жалкого «героя» ужасов Варфоломеевской ночи короля Карла IX (1566, Эрмитаж, Ленинград), Генриха II (1559, Галерея Уфицци, Флоренция), Елизавету Австрийскую (ок. 1571, Лувр, Париж), Марию Стюарт (1560), Маргариту Валуа (1570), Гаспара Колиньи (1570; все три — в Музее Конде, Шантийи) и многих других.

Религиозные войны 1562—1594 гг. приостановили развитие искусства французского Возрождения. И лишь в период объединения феодальных владений в единое централизованное государство, в период утверждавшегося в XVII в. абсолютизма наблюдается новый подъем национальной культуры. В это время Франция подарила миру великих философов — Декарта и Гассенди и великих поэтов — Корнеля, Расина, Мольера, Лафонтена и других.

Изобразительное искусство Франции XVII столетия также представляет собой яркую страницу. В нем можно проследить различные противоборствующие направления. Придворные художники, обслуживавшие королевский двор, церковь и дворянство, работали в салонной манере, пышной и витиеватой. Однако развивалось и иное, реалистическое искусство. Оно было связано с народными, антифеодальными

силами и складывалось в провинциях — Лотарингии, Пикардии, Нормандии.

Одним из крупнейших французских реалистов был гравер *Жак Калло́* (1592 или 1593—1635). Он работал в технике рисунка и офорта — в ту пору одного из распространенных видов гравюры (см. ст. «Графика»). Во все, что он изображал, будь то бытовые сцены, исторические композиции или баталии, он вносил индивидуальную, новую трактовку. Он умел раскрыть социальную сторону явлений, придать подчас гротескную, сатирическую заостренность своим персонажам. Неутомимый наблюдатель, Калло рисует дворян и нищих, актеров и бродячих цыган, виды городов и деревень, турниры и ярмарки, войны и причиняемые ими страдания (две серии «Бедствия войны», 1632—1633). *Калло — один из первых французских художников, который проявил интерес к жизни и быту простых людей, к их невзгодам и бедам.*

Одновременно с Калло работали и другие мастера реалистического направления. Один из них — *Луи Ленéн* (1593—1648) по праву считается крупнейшим художником французского реалистического искусства XVII в. У себя на родине — в Пикардии он хорошо изучил жизнь крестьян и навсегда сохранил любовь к простым людям. Им он и посвятил свое творчество, создавая образы представителей народной среды («Семейство молочницы», 1640-е,Эрмитаж, Ленинград; «Крестьянское семейство», 1640-е, Лувр, Париж; см. т. 8 ДЭ, ил. на с. 274).

Ведущим стилем французской художественной культуры XVII в. стал *классицизм* (см. т. 11 ДЭ, ст. «Французский классицизм»). Этот стиль возникает под воздействием идей об ответственности личности перед обществом, идей гражданского служения человека интересам нации, его моральной доблести и нравственной чистоты. Он складывается под влиянием тех идей, которые владели в это время лучшими умами Европы. В XVII в. в разных странах ученые совершали важнейшие научные открытия: Галилей — в Италии, Ньютон — в Англии, Спиноза — в Голландии, Декарт — во Франции.

В изобразительном искусстве Франции вождем классицизма был живописец *Никола Пуссéн* (1594—1665). Подобно Корнелю в литературе, Пуссен в живописи прославлял достоинства героической личности, волю и разум человека. *Рационализм,* опиравшийся на философию Декарта, становится фундаментом и сутью теории классицизма. Разум, мысль были провозглашены главными критериями художественной правды и красоты. По словам Пуссена, «не только вкус наш должен быть судьей, но и разум». Требования разума обязывали искусство к логичности, ясности, композиционной стройности. Пуссен постоянно говорит о порядке и мере как основе живописного произведения, без которых не может быть четко выражена его идея.

В формировании художественной индивидуальности Пуссена большую роль сыграло изучение ясного и разумного античного искусства, а также творчества корифеев итальянского Возрождения. В Риме, где художник провел большую часть жизни, он тщательно изучал и искусство своих современников.

Работы Пуссена 20-х — начала 30-х годов XVII в., особенно на мифологические темы, эмоциональны, в них даны картины величественной природы («Танкред и Эрминия», Эрмитаж, Ленинград), в исторических полотнах доминируют идеи нравственные. Работы 30 — 40-х годов отличаются особой глубиной идейного замысла, образы — величавостью и возвышенной гармоничностью, композиция — строгой соразмерностью и разумной ясностью. Характерная картина Пуссена этого периода — «Аркадские пастухи» (Лувр, Париж). Среди безмятежного пейзажа три пастуха и молодая женщина остановились возле гробницы. Они стараются прочесть полустершуюся надпись на камнях саркофага: «И я был в Аркадии». Люди, изображенные Пуссеном, красивы телом и духом, они молоды и полны сил. Однако все проходит, все рождается и умирает—как бы гласит подтекст картины.

В последние годы жизни художник все чаще обращается к изображению природы. Ее гармония, величие и красота, ее вечная жизнь и беспрерывное обновление вдохновляют мастера на эпические, исполненные героического пафоса полотна («Пейзаж с Полифемом», ок. 1649, Эрмитаж, Ленинград; серия из четырех картин на тему времен года, ок. 1660—1665, Лувр, Париж, и др.).

Вторая половина XVII в. — время окончательной государственной централизации Франции. Царствование Людовика XIV (1643—1715) стало торжеством неограниченной королевской власти. Король стремился подчинить своему контролю всю культурную жизнь страны. Все виды искусства, от монументальной живописи до произведений прикладного искусства, служили единой цели: окружить двор ореолом величия и великолепия. Крылатая фраза Людовика XIV «Государство — это я» выражала сущность его устремлений и в области искусства (см. т. 8 ДЭ, ст. «Король-солнце» и народ Франции»).

Чтобы удобнее было управлять художественным творчеством, во второй половине XVII в. создаются различные академии: наук, живописи и скульптуры, архитектуры, надписей, музыки и танца и т. п. Ведущее значение в искусстве Франции той поры приобретает архитектура. Именно в архитектуре

классицизма идея абсолютизма нашла свое наиболее яркое воплощение. Поэтому деятельность большинства художников сосредоточивалась на оформлении и украшении строившихся в то время блестящих городских и загородных резиденций. Наиболее типичным и величественным памятником эпохи абсолютизма во Франции был грандиозный архитектурно-декоративный ансамбль Версаля. Здесь был заново перестроен королевский дворец (1661—1689), создано множество служебных и парковых построек, разбит огромный «регулярный» парк. Широкие, прямые как стрелы аллеи, лужайки, партеры, украшенные стриженой зеленью, бронзовая и мраморная скульптура, водоемы и фонтаны — все вырастало в символ великолепия и величия абсолютной монархии. И все это было создано трудом тысяч безвестных тружеников: землекопов, каменщиков, ремесленников — под руководством архитекторов *Луи Лево́* (ок. 1612—1670), *Ф. д'Орбе, Жюля Ардуэна-Мансара́* (1646—1708) и мастера садово-паркового искусства *Андре Ленотра́* (1613—1700). Искусство классицизма с его логикой и строгим порядком оказывается полностью на службе французского абсолютизма. Но, несмотря на то что идеи, заложенные в грандиозной королевской резиденции — Версале, идеи нерушимости и божественного происхождения монархии, нам чужды, искусство мастеров, создавших Версаль, не может не вызывать восхищения.

В Париже в эту эпоху сооружаются величественные архитектурные ансамбли: Вандомская площадь, площадь Побед, ансамбль Собора инвалидов, завершается оформление восточного фасада королевского дворца — Лувра (ныне музей, одно из величайших художественных хранилищ мира).

Над украшением и оформлением парадных интерьеров дворцов трудилось огромное число художников, они должны были поддержать и усилить пышную импозантность и торжественную величавость архитектуры. Художники работали под руководством *Шарля Лебре́на* (1619—1690) — «первого живописца короля», сосредоточившего в своих руках руководство всеми видами изобразительного искусства. Мебель и шпалеры, утварь и тканая обивка, зеркала и изделия из драгоценных металлов — все носило отпечаток парадности, столь типичной для официального придворно-академического классицизма (см. т. 8 ДЭ, ил. на с. 274).

Влияние французского искусства «великого века» в Европе было огромным Но и в XVIII в. оно не потеряло своего значения и продолжало диктовать вкусы и моды всем столицам—от Мадрида до Петербурга и от Рима до Стокгольма. Во многом это обусловливалось значением французского Просвещения, активной борьбой третьего сословия за свои права (см. т. 8 ДЭ, ст. «Великая энциклопедия», и т. 11 ДЭ, ст. «Французское Просвещение»). Задачей искусства нового века становится удовлетворение требований более широкого круга публики. На смену историческому жанру в живописи приходят новые жанры: *портрет, пейзаж, бытовой жанр.*

Мир театра больше всего привлекал *Антуана Ватто́* (1684—1721), поэтичного и изысканно тонкого художника, стоявшего на пороге искусства XVIII столетия. От его сложного, многогранного, во многом противоречивого творчества тянутся нити и к мастерам придворного стиля, и к художникам-реалистам последующего времени.

Ватто начал творческий путь с изображения небольших жанровых сцен — «будней войны». Потом его прельстил театр. Он любил изображать персонажей commedia dell'arte, сцены, как бы разыгрывающиеся на театральных подмостках, где люди, их одежда, небо, земля, воздух окрашены мерцающим, будто призрачным светом театральной рампы. Таков его «Жиль» (ок. 1719—1721, Лувр, Париж), картина, в которой многие видят портрет самого художника. Во весь рост стоит перед нами фигура клоуна Пьеро — отвергнутого поклонника в итальянском театре. Глубокое разочарование, растерянность и печаль сквозят во всем его облике. Он нелепо вытянул руки; покинутый и нерешительный Жиль отдан на суд толпе. Его белый костюм, деревья в глубине, несколько фигур на заднем плане картины как бы еще больше подчеркивают его одиночество.

Лучшие поздние произведения мастера — «художника галантных празднеств» — отличаются удивительной тонкостью эмоций, лиричностью, изысканностью живописи. Таково его «Паломничество на остров Киферу» (1717, Лувр, Париж) — сказочный остров любви, о котором грезит изящное общество, изображенное на картине, та далекая и прекрасная мечта, которая видится и самому Ватто.

После смерти Людовика XIV начинается закат французского абсолютизма и его культуры. Излишества, показная роскошь и изнеженность придворной жизни воплотились в искусстве в стиле *рококо.* Для бездумной, игривой, празднично-декоративной живописи времен регентства и долгого царствования Людовика XV наиболее типичным мастером был *Франсуа Буше́* (1703—1770).

Совершенно противоположные устремления и идеалы выражали правдивые, реалистические полотна *Жана Батиста Симеона Шарде́на (*1699—1779). Он отобразил жизнь простых людей Франции, воспел их быт, их тихие радости, их семейный уют («Прачка»,

Ж. Фуке. Мадонна с младенцем. Ок. 1450. Дерево, масло. Музей изящных искусств. Антверпен.

ок. 1737, Эрмитаж, Ленинград). При этом он всегда проявлял замечательный вкус и высокое профессиональное живописное мастерство.

Излюбленными жанрами Шардена были бытовой жанр и натюрморт. Самые простые предметы быта: глиняная и медная посуда, овощи, атрибуты искусства становятся для Шардена неисчерпаемым источником творчества («Атрибуты искусства», 1760-е годы, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Глубоко прав был Дидро, восклицая: «Вот кто понимает гармонию красок и рефлексов. О, Шарден! ...ты берешь воздух и свет на кончик твоей кисти и прикрепляешь их к полотну».

Среди выдающихся скульпторов XVIII в. самым ярким портретистом был *Жан Антуан Гудо́н* (1741—1828). Он работал во второй половине XVIII в., когда во французском искусстве все явственнее звучит стремление к простоте и естественности. Новая волна увлечения античностью диктует и новую трактовку портретного жанра. Происходит возврат к классицизму. Гудон всегда остается глубоко правдивым. Трудно себе представить образ Вольтера иным,

Ж. Гужон. Рельефы Фонтана невинных (Фонтана нимф). 1547—1549. Мрамор. Лувр. Париж.

Л. Ленен. Семейство молочницы. 1640-е годы. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Л. Лево, Ф. д'Орбе, Ж. Ардуэн-Мансар. Версальский дворец. Общий вид. 1661—1689.

Н. Пуссен. Танкред и Эрминия. 1630-е годы. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

А. Ватто. Жиль. Ок. 1719—1721. Холст, масло. Лувр. Париж.

Ж. А. Гудон. Статуя Вольтера. 1781. Мрамор. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Ж. Б. Шарден. Прачка. Ок. 1737. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

чем запечатлел его Гудон незадолго до смерти («Статуя Вольтера», мрамор, 1781, Эрмитаж, Ленинград). Хилое, дряблое тело, лицо, изборожденное морщинами... Вольтер как бы стремится приподняться в кресле, старческие руки, живые и подвижные, вцепились в ручки сиденья, и перед нами воскресает удивительно убедительный портрет старца, перед которым в свое время трепетали троны. Очень хорошо передан взгляд. Скульптор Роден писал о Гудоне: «Во взоре он разгадывал душу».

Гудон принадлежал к направлению *передового классицизма*, которое накануне и в дни Великой французской буржуазной революции было возглавлено первым художником революции Луи Давидом.

Искусство Англии

В Англии первый знаменитый художник появился лишь в XVIII в. Это был *Уильям Хога́рт* (1697—1764) — острый сатирик и прекрасный портретист. До этого Англия стояла особняком в развитии европейского искусства. Могущественное государство, расположившееся на островах, Англия всегда как бы противостояла остальной Европе, во многом опережая ее. Ученые, изобретатели, мореплаватели составляли славу нации, литература дала миру гениального Шекспира. И только изобразительное искусство до XVIII в. отставало.

Творчество Хогарта стало открытием не только для английского, но и для мирового искусства. Друг замечательных писателей Свифта и Филдинга, прославленных актеров Гаррика и Кина, он, как ни один художник до него, сблизил изобразительное искусство с литературой и театром. Его серии картин «Карьера мота» (1732—1735, Музей Соуна, Лондон), «Модный брак» (1743—1745, Национальная галерея, Лондон) последовательно, как роман или театральный спектакль, рассказывают о судьбе и приключениях героев, причем рассказывают с юмором, иногда весьма ядовитым, с выдумкой и наблюдательностью. Хогарт относился к своему искусству очень серьезно, стремился с его помощью улучшать нравы, бороться с пороками, нищетой. Поэтому, чтобы познакомить со своими картинами как можно больше людей, он делал с них гравюры.

Хогарт всю жизнь писал портреты. Зоркость и умение передать характер человека приносили художнику успех. Но один портрет — простой рыбачки, продавщицы креветок («Девушка с креветками», 1740—1750-е, Национальная галерея, Лондон) — принес ему, правда уже много позже, славу одного из лучших портретистов мира. Молодость, задор, веселье девушки переданы Хогартом с такой свободой кисти, таким энергичным мазком, что зритель невольно заражается восхищением художника этим ярким народным характером.

Портрет всегда был в Англии самым любимым жанром живописи. Недаром раньше в Англию приглашались именно знаменитые портретисты — Ханс Хольбейн Младший и ван Дейк (см. статьи «Искусство Германии XV—XVI вв.» и «Фламандское искусство»). Но в XVIII в. искусство портрета достигло в Англии такого совершенства, что уже английские мастера стали желанными гостями в других странах. Расцвет английского портрета связан с именем двух современников и соперников — *Джошуа Ре́йнолдса* (1723—1792) и *Томаса Ге́йнсборо* (1727 — 1788).

Блестящий оратор, привыкший к успеху, первый президент им же организованной Академии искусств, Рейнолдс любил и умел писать портреты людей действия, с сильным и определенным характером. Военачальники, писатели, знаменитые актеры, политические деятели стали моделями для художника. Рейнолдс любит теплые красно-золотистые тона, кисть его плотно и уверенно лепит объемы, рисунок его точен и крепок, и все это соответствует уверенности в себе героев его произведений.

Главное очарование картин Гейнсборо — в их поэтичности. Любитель музыки и природы, художник тонко чувствует связь пейзажа с человеком, прелесть жемчужно-серых и серебристо-голубых тонов. Гейнсборо стремится передать не действие, а состояние человека, мечтательность, нежность, утонченность. Поэтому лучше всего ему удавались портреты женщин и детей. Его знаменитый «Голубой мальчик» (ок. 1770, портрет Дж. Баттола, галерея Хантингтон, Сан-Марино, США), исполненный с изысканностью и мастерством, может поспорить с портретами ван Дейка. Живописная техника Гейнсборо виртуозна: свободно положенные, как бы мерцающие мазки передают вибрирующее дыхание воздуха и создают атмосферу поэзии и гармонии.

XVIII век можно смело назвать блестящим веком английской живописи. Три художника — Хогарт,

У. Хогарт. Девушка с креветками. После 1740—1750-е. Холст, масло. Национальная галерея. Лондон.

Внизу: Т. Гейнсборо. Голубой мальчик (портрет Дж. Баттола). Ок. 1770. Холст, масло. Галерея Хантингтон. Сан-Марино. США.

Дж. Рейнолдс. Портрет адмирала лорда Дж. О. Хитфилда. 1787—1788. Холст, масло. Национальная галерея Лондон.

Рейнолдс и Гейнсборо — поставили живопись своей родины вровень с искусством других стран Европы, а в области портрета — даже впереди.

Европейское искусство XVII—XVIII столетий достигло таких вершин, какие мы смело можем сопоставить с вершинами искусства Возрождения. Рембрандт и Веласкес, Халс и Рубенс, Пуссен и Шарден — эти имена в истории искусства стоят рядом с именами Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана и Микеланджело.

На смену ренессансной тематике в искусство XVII—XVIII вв. пришли новые темы. И хотя художники познали горечь противоречий между человеком и обществом, они открыли красоту повседневности, лучше познали мир. В XVII—XVIII вв. окончательно сформировались жанры искусства. Оно двинулось вперед вслед за самой жизнью. Оно открыло новое, хотя и утратило то, что составляло основу ренессансного искусства — непосредственность и беспредельное преклонение перед человеческой личностью.

Зарубежное искусство XIX в.

Искусство стран Западной Европы конца XVIII — первой трети XIX в.

Искусство западноевропейских стран конца XVIII — первой трети XIX в. развивалось под влиянием французской буржуазно-демократической революции 1789—1794 гг. Подготовка и совершение революции, последовавшие за ней события: провозглашение империи, реставрация Бурбонов и новая революция 1830 г. — не только определяли историческое развитие Франции, но и находили самый непосредственный отклик во всех европейских странах. Буржуазия утверждала свое господство, выступая против феодальных отношений и усиливая в то же время эксплуатацию народных масс, от имени которых она нередко выступала.

Революционные подъемы, активизация народной инициативы неизменно находят прямое или косвенное отражение в искусстве, усиливая в нем прогрессивные тенденции, черты реализма.

Три основных художественных направления, существовавшие в западноевропейском искусстве первой половины XIX столетия, — *классицизм, романтизм* и *реализм* — с достаточной отчетливостью прослеживаются в художественной жизни европейских стран уже с конца XVIII в. Нередко они переплетаются между собой и в рамках отдельных национальных школ, и в творчестве одного и того же художника.

Их можно проследить, например, в творчестве Давида, Гойи, Жерико и в творчестве других художников XIX в.

Франсиско Гойя (1746—1828)

Одним из самых ярких представителей западноевропейского искусства конца XVIII — первой трети XIX в. был испанец Франсиско Го́йя (Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес). В своих лучших произведениях Гойя отразил силу народного духа, патриотизм и жизнелюбие своих соотечественников, проявленные в борьбе с Наполеоном. Его искусство исполнено романтической приподнятости, философской глубины, критической заостренности — именно эти черты характеризуют творчество лучших живописцев XIX в.

Большая часть жизни Гойи прошла в Мадриде. Только дважды он покидал Испанию — в молодости побывал в Италии, а в конце жизни, спасаясь от преследования реакционных сил, уехал во Францию. В конце 80-х годов XVIII в. искусство

Ф. Гойя. Семья короля Карла IV. 1800. Холст, масло. Прадо. Мадрид.

Ф. Гойя. Какое мужество! (Из серии «Бедствия войны». 1810—1820.) Офорт.

Внизу справа: Ф. Гойя. Водоноска. 1810. Холст, масло. Музей изобразительных искусств. Будапешт.

талантливого живописца получило широкое признание: Гойя становится членом Академии искусств, придворным художником. Он исполняет *картоны* (образцы) для королевской мануфактуры *шпалéр* (безворсовых ковров), пишет портреты придворных. Однако искусство Гойи менее всего соответствует представлению о придворном стиле. Художнику совершенно чужда идеализация; более того, он вступает на путь разоблачения испанской монархии. Нельзя не удивляться смелости художника, дерзнувшего в официальном портрете королевской семьи

(«Семья короля Карла IV», 1800, Прадо, Мадрид) с беспощадной правдивостью охарактеризовать неуклюжую и злобную королеву, недалекого и самодовольного короля, а также других членов монаршей семьи, полных вражды и взаимного недоверия. Блестящее живописное мастерство, с которым переданы костюмы, вся парадность композиционного решения придают картине торжественность, еще более оттеняя ее направленность.

С еще большей силой сатирический талант Гойи раскрылся в серии офортов «Капричес» (1797—1798). «Сон разума рождает чудовищ» — надписал Гойя на одном из листов, и эти слова могут служить эпиграфом ко всей серии. Сон разума порождает пороки, как индивидуальные, так и общественные. Ослы, попугаи, кошки, страшные чудовища, порожденные неистощимой фантазией художника, появляются на рисунках, воплощая торжество недобрых, мрачных сил. Типажи, костюмы, различные ситуации недвусмысленно указывают на то, что действие происходит в Испании, которой правят невежественные аристократы и религиозные фанатики. Но серия офортов Гойи не только сатира на испанскую действительность, она имеет еще и обобщающий философский смысл.

Отрицательным образам в творчестве Гойи противостоят положительные. С большой симпатией пишет художник своего учителя Ф. Байеу (1796, Прадо, Мадрид), французского посланника Ф. Гиймарде (1798, Лувр, Париж), прекрасную маху («Маха одетая» и «Маха обнаженная», обе — ок. 1802, Прадо, Мадрид).

Но главные положительные герои Гойи — люди из народа. Это и молоденький горшечник, разложивший на рынке свой товар, и задорная водоноска, и пляшущая праздничная толпа («Продавец посуды», 1778, Прадо, Мадрид; «Водоноска», 1810, Музей изобразительных искусств, Будапешт). В дни тяжелых испытаний народ становится грозным. Таковы герои серии офортов «Бедствия войны» (1810—1820). Претерпев жестокие страдания, народ выходит победителем и изгоняет со своей земли завоевателей.

Одна из лучших картин Гойи, где героическое и трагическое слились воедино, — «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» (ок. 1814, Прадо, Мадрид). Под покровом ночи французские солдаты расстреливают испанских повстанцев. На полотне справа французы — безликая, слепо исполняющая приказ командира масса. Зато слева, там, где испанцы, запечатлены яркие индивидуальности, бушуют страсти. Впереди убитые; Гойя не боится показать ужас смерти — зритель видит кровоточащие раны, пропитанный кровью бурый песок. Над убитыми возвышаются фигуры живых. Кто-то сжимает кулаки, кто-то закрывает руками лицо... Особенно впечатляет фигура человека в белой рубахе. Руки его раскинуты в стороны, подобно крыльям птицы, ворот расстегнут, в глазах ненависть и презрение к врагам. Не смерть, а жизнь прославляет Гойя, жизнь, не боящуюся достойной смерти. Контрасты света и тени, темпераментная манера письма выдают взволнованную причастность Гойи ко всему, что он изображает (см. ил. в т. 8 ДЭ, с. 311).

Жак Луи Давид. Жан Огюст Доминик Энгр

В те годы, когда в Испании жил и творил Гойя, во Франции работал его великий современник *Жак Луи Давид* (1748—1825). Этот живописец тоже был связан с передовыми идеями и революционной борьбой масс, но созданные им образы мало чем напоминают творения Гойи. Поклонник античного искусства, с которым он познакомился во время поездки в Италию, Давид на всю жизнь сохранил пристрастие к чеканному рисунку, строгой, спокойной композиции. Эти черты его стиля в полную меру раскрылись в картине «Клятва Горациев» (1784, Лувр, Париж). Сюжет картины связан с римской историей. Перед отправлением в бой братья Горации произносят клятву верности родине. Действие происходит как бы на сценической площадке, ограниченной сзади тремя арками. На фоне каждой из них отчетливо вырисовываются фигуры героев: слева — три брата Горация, в центре — благословляющий их старик отец, справа — сестра Камилла и служанки. Звучные пятна цвета, среди которых преобладают красные и синие, всецело подчинены рисунку. Хотя картина и была написана на сюжет, далекий от французской действительности, она воспринималась современниками как непосредственный призыв к действию, к борьбе за революционные идеалы. Картина воспитывала во французских гражданах мужество и верность отчизне, столь необходимые в преддверии революции.

Когда грянула революция, Давид, якобинец и член Конвента, голосовавший за смерть короля, отбросил иносказания и обратился к непосредственному изображению действительности, запечатлел черты людей, отдавших жизнь за революцию. Шедевр Давида этих лет — «Смерть Марата» (1793, Музей современного искусства, Брюссель). На нейтральном

Ж. Л. Давид. Клятва Горациев. 1784. Холст, масло. Лувр. Париж.

Ж. О. Д. Энгр. Портрет Л. Ф. Бертена. 1832. Холст, масло. Лувр. Париж.

сером фоне отчетливо выступает обнаженное до пояса тело Марата, только что подло убитого Шарлоттой Корде́, пробравшейся к нему в дом под видом просительницы. Его голова запрокинута, на груди рана, в руках не успевшие выпасть перо и письмо лже-просительницы. Давид сохранил все характерные приметы места действия и в то же время, вводя в картину обыденные детали, лишил их всяческого отпечатка повседневности. Предметы — ванна, которую принимал больной Марат, когда к нему пришла убийца, покрывало, деревянная тумба с бумагой и чернильницей — написаны так же строго и лаконично, как сделанная внизу надпись: «Марату—Давид». Склонность живописца к передаче пластики обнаженного тела, к уравновешенности и организованности композиции, локальному цвету нашла в этом полотне свое последовательное развитие.

Дальнейшая судьба Давида оказалась самым тесным образом связанной с перипетиями французской истории. Талантливый живописец привлек к себе внимание Наполеона, и тот сделал его своим придворным художником. Но написанные по заказу полотна — «Наполеон при переходе через Сен-Бернар» (1800, Национальный музей Версаля), «Коронация» (1805—1807, Лувр, Париж) и другие — при всех их художественных достоинствах все же уступали картинам революционных лет. Искусство Давида утратило революционную героику, оно стало холодным, парадным. Последние годы жизни художника прошли в эмиграции, куда он вынужден был отправиться после возвращения во Францию Бурбонов.

Т. Жерико. Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку. 1812. Холст, масло. Лувр. Париж.

Творчество Давида принято связывать с *классицизмом*. Действительно, его искусство отвечало характерным признакам этого стиля с его культом античности, рационализмом. В то же время искусство Давида, как и искусство многих других больших мастеров, не укладывалось в строгие рамки одного стиля. *В картинах революционных лет, во многих портретах Давид выступает как один из величайших реалистов в живописи нового времени.*

Через мастерскую Давида прошла целая плеяда учеников, заимствовавших у учителя не столько существо, сколько букву его учения. Именно представители школы Давида способствовали распространению официального классицизма, получившего название *академизма*, поскольку его пропагандировали академии искусств. Представители этого направления, просуществовавшего вплоть до конца XIX в., с каждым годом отдалялись от магистральной линии развития искусства. Мельчала тематика их произведений, все больше чувствовалась в них погоня за внешней красивостью, появлялась манерность. Во второй половине XIX в. академизм окончательно переродился в развлекательное салонное искусство.

Особое место среди учеников Давида принадлежит *Жану Огюсту Доминику Энгру* (1780—1867), художнику, который вошел в историю искусства как представитель *академического классицизма*. Его большие полотна, например «Апофеоз Гомера» (1827, Лувр, Париж), поражают надуманностью сюжета и безжизненностью образов, несмотря на все профессиональное мастерство их автора. Значительно ярче талант Энгра раскрылся в живописных («Портрет графа Н. Д. Гурьева», 1821, Эрмитаж, Ленинград) и графических портретах. Исполненные легкими прикосновениями карандаша, портреты работы Энгра принадлежат к лучшим образцам рисунка XIX в.

Теодор Жерико (1791—1824)

Когда утративший веру в героику современности Давид доживал свои последние годы, на художественной арене Парижа появился новый молодой живописец, чье творчество было пронизано пафосом современности. Его имя — Теодор Жерико. Уже первая его большая работа — «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» (1812, Лувр, Париж) — говорила о том, что в искусство пришел крупный мастер колорита.

...Затянутое клубами дыма и багровыми отблесками огня небо; вдали виднеются пушки и мечущиеся кони. В это пекло войны врывается всадник. Горящие на его черном мундире красные отвороты и золотистые галуны живописно связывают человека с окружающим его пламенем боя. Офицер изображен верхом на серой лошади; тело животного пересекает полотно по диагонали, придавая композиции динамичность. Эта картина Жерико — один из ярких документов последних лет наполеоновской империи со всей ее авантюрной героикой.

Как и многие картины Гойи, полотно Жерико свидетельствовало о возникновении нового направления в европейском искусстве, получившего название *романтизм*. Герои художников-романтиков — сильные, ищущие натуры — чаще всего не находят удовлетворения в действительности. Послереволюционное общество, о котором так страстно мечтали просветители XVIII в., оказалось на деле далеким от идеала (см. т. 8 ДЭ, ст. «Великая энциклопедия»).

Новое поколение ставит под сомнение способность разума быть определяющим началом в искусстве. Художник должен руководствоваться прежде всего миром своих чувств, своим даром эмоционально воспринимать окружающее. А что в искусстве может передать лучше всего эмоциональную взволнованность живописца, если не цвет? *Романтики*

Д. Констебл. Пейзаж со скачущей лошадью. 1825. Холст, масло. Королевская академия. Лондон.

К. Д. Фридрих. Меловые скалы в Рюгене. 1818—1820. Холст, масло. Собрание О. Рейнхардта. Винтертур (Швейцария).

уделяют повышенное внимание колориту. Манера их письма становится свободнее, непринужденнее, чем у Давида или Энгра. Насаждаемые академией образцы подвергаются критике, так как они сковывают творческую индивидуальность.

Не следует полагать, что, однажды возникнув, романтизм прочно утверждается в искусстве. Пример Жерико в этом отношении показателен. Самое значительное его полотно, над которым он работал в 1818—1819 гг., — «Плот Медузы» (Лувр, Париж) в меньшей степени отвечает особенностям романтизма, чем «Офицер конных егерей». И это проявляется не столько в сюжете, сколько в трактовке темы, в изобразительном языке. Желая подчеркнуть мужество людей, победивших смерть, Жерико обращается к уравновешенной композиции в духе классицизма, сознательно приглушает цветовую гамму.

Пейзаж первой трети XIX в.

Первая треть XIX в. была временем интенсивного развития пейзажа, представленного прежде всего английскими и немецкими мастерами. Смелым новатором, направившим искусство европейского пейзажа по пути реализма, был *Джон Ко́нстебл* (1776—1837). Именно он первый с такой последователь-

ностью придерживался принципов, ставших определяющими для всех лучших пейзажистов XIX в.: *писать родную природу, искать в самой природе закономерности ее развития, диктующие художникам и композицию, и колорит полотна.* Исходя из этой программы, Констебл уделял большое внимание этюдам с натуры, причем прежде всего этюдам неба. «Трудно найти такой пейзаж, где небо не являлось бы ключом, основным цветовым акцентом, не определяло бы настроения всей картины... — утверждал художник. — Небо — источник света в природе и господствует надо всем...» А свет в конечном итоге определяет звучание красок, цвет. Цвету Констебл также уделял большое внимание, стремясь очистить свою палитру от темных тонов и вернуть краскам их первозданную чистоту. Характерный пример живописи английского мастера — «Пейзаж со скачущей лошадью» (1825, Королевская академия, Лондон). Все элементы природы — вздувшаяся от дождей река, покрытое облаками небо, деревья — воспринимаются живописцем в их неразрывном единстве, как части всегда изменчивого мира природы. В тесной связи с ним живет человек. Его глазами Констебл умеет взглянуть на окружающее.

Второй выдающийся представитель английского пейзажа — романтик *Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер* (1775—1851) изображал природу в какие-то необычные моменты. Художник привносит в ее трактовку значительную долю фантазии, романтических преувеличений. Так, например, в пейзаже «Последний рейс корабля «Отважный» (1838, Национальная галерея, Лондон) Тёрнер изображает красавец парусник, ведомый на слом маленьким энергичным буксиром. Тёрнер сожалеет об уходящем, воплощением которого является старый корабль. Мягкая, размытая палитра художника, световые эффекты оказали влияние на последующие поколения пейзажистов.

В еще большей степени, чем Тёрнер, отдал дань романтизму немецкий пейзажист *Каспар Давид Фри́дрих* (1774—1840). Изображаемые художником мотивы — восход луны над ночным морем, запорошенное снегом кладбище, одинокий крест в горах — настраивают зрителя на грустный лад. Вводимые в картины фигурки людей, бездеятельных, исполненных созерцательности, подчеркивают величие природы. Пейзажи Фридриха, тонко передающие эффекты восходов и заходов, лунный свет, очень субъективны по настроению, исполнены подчас разочарования и пессимизма. Эти черты в целом характерны для немецких художников-романтиков. Жившие в разобщенной, стоявшей в ту пору в стороне от революционного движения Германии, живописцы не смогли подняться до бунтующего, исполненного героики романтизма, который пронизывал творчество великого французского романтика Делакруа.

Искусство стран Западной Европы в середине XIX в.

Историческими вехами, определяющими развитие западноевропейского искусства середины XIX столетия, были европейские революции 1848—1849 гг. и Парижская Коммуна 1871 г. В наиболее крупных капиталистических странах происходит бурный рост рабочего движения. Возникает научная идеология революционного пролетариата, создателями которой были К. Маркс и Ф. Энгельс. Подъем активности пролетариата вызывает бешеную ненависть буржуазии, объединяющей вокруг себя все силы реакции.

С революциями 1830 и 1848—1849 гг. связаны наивысшие достижения искусства, основными направлениями которого в этот период были *революционный романтизм* и *демократический реализм.*

Самыми яркими представителями революционного романтизма в искусстве середины XIX в. были французский живописец Делакруа и французский скульптор Рюд.

Эжен Делакруа. Франсуа Рюд

Творчество *Фердинанда Виктора Эжена Делакруа́* (1798—1863) может быть разделено на два периода. В первый — художник близок к действительности, во второй — постепенно отходит от нее, ограничиваясь сюжетами, почерпнутыми из литературы, истории, мифологии. Наиболее значительные картины первого периода: «Резня на Хиосе» (1823—1824, Лувр, Париж) и «Свобода на баррикадах» (1830, Лувр, Париж). С пристальным вниманием Делакруа следил за борьбой греческого народа за независимость и был потрясен, узнав об учиненной турками резне на острове Хиос. Греки доведены до отчаяния. Здесь и потерявшая рассудок старуха, и умирающая мать, к которой тянется ребенок, и застывшие в про-

Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ (Свобода на баррикадах). 1830. Холст, масло. Лувр. Париж.

Ф. Рюд. Марсельеза (Выступление добровольцев в 1792 году). Деталь рельефа на Триумфальной арке на площади де Голля в Париже. 1833—1836. Камень.

щальном объятии дети. Но наряду с показом страдания звучит и тема мужества. Ярче всего она выражена в образе мужчины зрелых лет с волевым суровым лицом. Фигуры турецких солдат отодвинуты художником в глубину — надменные и грубые, они оттеняют человечность греков. Прием контрастных сопоставлений применяется художником широко — он выражается в соседстве статичных и динамичных фигур, теплых и холодных тонов, в сопоставлении драматизма происходящих событий и спокойствия моря и неба.

Революционно-романтическое полотно «Свобода на баррикадах» связано с июльской революцией 1830 г. в Париже. Художник конкретизирует место действия — справа вырисовывается остров Сите́ и башни собора Парижской богоматери. Вполне конкретны и образы людей, социальную принадлежность которых можно определить и по характеру лиц, и по костюмам. Зритель видит восставших рабочих, студентов, парижских мальчишек и интеллигента. Образ последнего — автопортрет Делакруа. Введение его в композицию лишний раз говорит о том, что художник чувствует себя участником происходящего. Рядом с восставшими шагает через баррикаду женщина. Она обнажена до пояса: на ее голове фригийский колпак, в одной руке ружье, в другой знамя. Это аллегория Свободы, ведущей за собой народ (отсюда второе название картины — «Свобода, ведущая народ»). В нарастающем из глубины движении, ритме поднятых вверх рук, ружей,

сабель, в клубах порохового дыма, в мажорно звучащих аккордах красно-бело-синего знамени — самом ярком пятне картины — ощущается стремительная поступь революции.

После «Свободы на баррикадах» Делакруа пишет картины, навеянные Востоком, средневековой историей и литературой. Кажется, не существует пределов для его фантазии. Делакруа считал, что воображение — основное качество художника. Он с равной легкостью погружал зрителя в круговорот сражений Столетней войны, вел по улицам разоренного Константинополя («Взятие крестоносцами Константинополя», 1840—1841, Лувр, Париж), воскрешал страницы Шекспира, Байрона и Вальтера Скотта. Античные и библейские мифы вдохновляли его на создание монументально-декоративных росписей. Все эти произведения поражают блеском и разнообразием колорита, в котором преобладают излюбленные художником сочетания розово-красных и сине-зеленых тонов. Делакруа словно принял эстафету из рук Тициана и Рубенса и продолжил их колористические начинания.

На первую половину 30-х годов приходятся наиболее значительные произведения романтической скульптуры. Одно из них — «Выступление добровольцев в 1792 году» (1833—1836, Триумфальная арка, Париж), вошедшее в историю искусства под названием «Марсельеза». Автор рельефа *Франсуа Рюд* (1784—1855) обратился к событиям времени революции 1789—1794 гг., изобразив группу добровольцев, отправляющихся на защиту отечества. Подобно Давиду, скульптор одевает своих героев в античные одеяния или изображает их обнаженными. Пронизывающая всю группу динамика приобретает особую стремительность в верхней части композиции, там, где парит аллегорическая фигура Свободы. Она летит, широко раскинув руки, из ее открытых уст, кажется, вырывается крик: «Вперед, отечество в опасности!» Глаза Свободы мечут молнии, широко раздуваются ее ноздри, рассыпаются пряди волос.

Барбизонцы

30—60-е годы XIX в. — время формирования во Франции реалистической пейзажной школы. Продолжая начинания голландских пейзажистов XVII в. и Констебла, французские художники *Теодор Руссó* (1812—1867), *Жюль Дюпрé* (1811—1889), *Нарсис Виржиль Диáз* (1808—1876) и другие обратились к правдивому изображению природы своей родины. Чаще всего живописцы писали в окрестностях Барбизона — небольшой деревушки неподалеку от Парижа, отчего их стали называть *барбизонцами*. Для того чтобы быть ближе к природе, барбизонцы поселились в деревне. Каждый день они отправлялись на природу; на их этюдах и рисунках появлялись раскидистые деревья, лесные дороги, болота и озера, мирно пасущиеся стада коров. Картины создавались в мастерской и были результатом значительного художественного обобщения. Полотна Руссо и Дюпре поражают монументальностью. Даже на небольших по размеру холстах художники умели передать эпическое величие природы. Они придерживались в основном темной колористической гаммы, густо накладывая краску на холст. Представитель младшего поколения барбизонцев — *Шарль Франсуа Добиньú* (1817—1878) в этом отношении отличался от старших барбизонцев. Он предпочитал светлые краски и наносил их на холст тонким ровным слоем. Добиньи чаще всего писал не леса, а открытое пространство, низкие берега Уазы, хлебные поля.

Камиль Коро (1796—1875)

Особняком среди французских пейзажистов первой половины XIX в. стоял *Камиль Корó*. География его пейзажей значительно шире, чем у барбизонцев (он писал в разных районах Франции, в Италии), а подход его к природе иной, чем у Руссо или Дюпре. Коро не привлекает эпический размах, мощь природы. Он смотрит на нее в тихие часы закатов и восходов, когда очертания предметов зыбки, а над гладью рек и озер стоит туман. Такая природа затрагивает сокровенные стороны души художника, и он пишет картины, окрашивая их очень личным лирическим настроением. Краски мягко, постепенно переходят одна в другую, образуя общую серебристо-серую тональность. Только несколько всплесков красно-коричневых или голубовато-синих цветов оживляют эту изысканную гамму. Коро охотно вводит в композиции картин архитектуру. То это римские руины, то памятники средневековой Франции, то просто обычные крестьянские дома. Коро писал и фигурные композиции. Чаще всего он изображал сидящих, читающих или просто отдыхающих девушек, подчеркивая в их образах гармонию и чистоту.

К. Коро. Вечер. 1870-е годы. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

Домье. Курбе. Милле

Близким другом Коро был выдающийся график, живописец и скульптор *Оноре Викторьен Домье́* (1808—1879). Но вся направленность его творчества представляет прямую противоположность творческим устремлениям Коро. Домье активно вторгается своим искусством в гущу социальных и политических проблем, ему чужды созерцательность и покой. Домье начал свой творческий путь в 30-е годы как график и скульптор. Он исполнял в глине сатирические портреты членов правительства, а затем на их основе создавал литографии, печатавшиеся в прогрессивных изданиях «Карикатюр» и «Шаривари». Итогом работы Домье над сатирическим портретом явилась литография «Законодательное чрево» (1834). Заостряя черты лиц и пропорции фигур, Домье выявляет внутреннюю сущность образов парламентариев, их тупое безразличие, апатию, духовное убожество. Карандаш мастера уверенно лепит формы светотенью, то становясь бархатно-черным, то растекаясь по бумаге серебристой россыпью. Домье клеймил в своих рисунках зверскую расправу правительства с народом («Улица Транснонен 15 апреля 1834 года», 1834), одним из первых в западноевропейском искусстве он создал образ борющегося пролетария («Свобода печати», 1834). Когда произошла февральская революция 1848 г., а позднее Франция пережила трагедию франко-прусской войны и героическую эпопею Коммуны 1871 г., Домье вновь поставил свою музу на службу идеям прогресса и свободы. За прошедшие десятилетия стиль художника заметно изменился. Вместо объемно-пластических приемов, о которых еще Бальзак говорил как о микеланджеловских, Домье стал работать темпераментной, подвижной линией, словно испытывающей воздействие окружающей световой среды. Изменившийся почерк графика свидетельствовал об усилении живописного начала в творчестве Домье. Действительно, с конца 40-х годов Домье стал уделять большое внимание живописи. В своих живописных полотнах он отходит от карикатурных персонажей, заполнявших его графические листы, и с чувством живейшей симпатии изображает прачек, бурлаков, в образах которых подчеркивает естественную красоту и силу. Этими же чертами художник наделял и героев революционных боев. В картине «Семья на баррикадах» (1848—1849, Национальная галерея, Прага) Домье изобразил рабочую семью во время восстания. Глава этой семьи, пожилой рабочий, исполнен уверенности. Немаловажную роль в создании этого впечатления играет рисунок, акцентирующий внимание на контуре головы, выступающих скулах. Рисующий мазок говорит об использовании Домье графических приемов в живописи, что значительно обогатило арсенал ее выразительных средств. Существенным новшеством живописи Домье было и применение смелых композиционных «срезов», когда изображалась не вся фигура, а лишь ее часть. Кажущаяся фрагментарность композиций Домье была вместе с тем глубоко продуманной, потому что в избранном кадре художник умел выявить все для него существенное. Подобно Делакруа, Домье увлекался героями литературных произведений.

Чаще других он обращался к образу Дон Кихота, но его рыцарь печального образа кажется таким же современным, как баррикадные бойцы или странствующие комедианты. Домье с полным основанием можно отнести к числу выдающихся представителей западноевропейского реализма. В середине XIX в. реализм выступает в качестве ведущего художественного направления. Творчество художников-реалистов было тесно связано с проблемами современности. Во всем многообразии явлений действительности их прежде всего привлекают жизнь, труд и борьба народных масс. Правдиво и неприукрашенно художники показывают тяжелые условия существо-

О. Домье. Три адвоката. 1840-е годы. Холст, масло. Галерея Филлипс. Вашингтон.

Ж. Ф. Милле. Сборщицы колосьев. 1857. Холст, масло. Лувр. Париж.

Г. Курбе. Дробильщики камня. 1849. Картина не сохранилась. Прежде — Картинная галерея. Дрезден.

вания труженика в буржуазном обществе и в то же время видят в нем истинного героя.

Подлинным главой французского реализма является *Жан Дезире Гюстав Курбе́* (1819—1877). «Быть в состоянии передавать нравы, идеи, облик моей эпохи... быть не только художником, но также и человеком, одним словом, создавать живое искусство — такова моя цель». Эти слова написал Курбе в каталоге персональной выставки. Они достаточно ярко определяют характер его творчества. Курбе дебютировал серией портретов, написанных в 40-е годы. Но о рождении нового большого мастера возвестили картины, показанные публике на выставках 1849—1855 гг. Среди них по праву выделяются «Дробильщики камня» (1849, картина погибла), «Похороны в Орнане» (1849, Лувр, Париж) и «Ателье» (1855, Лувр, Париж). Герои всех трех произведений — современники художника. Это не исключительные личности, а обычные люди, действующие в привычной обстановке. В пыли у обочины дороги трудятся рабочие, дробящие камни. Провинциальное общество небольшого города Орнана — родины Курбе — собралось на кладбище во время похорон. В мастерской живописца находятся его друзья и единомышленники, а также натурщики из простонародья. Все персонажи Курбе изображены в натуральную величину на больших холстах и держат себя с уверенностью и достоинством, какими художники прошлого века наделяли только королей и мифологических героев. Курбе дает разнообразные индивидуальные характеристики каждому из своих героев и в то же время умеет подметить в людях их социальную принадлежность. Перед зрителем проходит целая галерея типов, напоминающих по своей жизненной полнокровности персонажей Бальзака или Флобера. Курбе обладал прирожденным даром живописца. Он был буквально влюблен в красочное «тесто», которое наносил на холст не только кистью, но и ножом. Курбе предпочитал темную колористическую гамму, разнообразя ее сочными цветами: красным, сине-голубым, желтым.

Курбе работал с такой же основательностью и добросовестностью, как виртуоз ремесленник, и любил, когда его называли просто мастером из Орнана. Помимо тематических картин Курбе оставил многочисленные пейзажи, сцены охоты, натюрморты. Художник предпочитал писать горы, море, сильных животных, спелые плоды — все, что давало ему возможность передать бьющие через край стихийные силы природы.

В 1871 г. Курбе был активным участником Парижской Коммуны и главой Федерации парижских художников. Эта героическая страница биографии художника ему дорого обошлась. Восторжествовавшая реакция заставила Курбе эмигрировать. Во Франции были запрещены его выставки, и после длительных судебных разбирательств Курбе был приговорен к уплате огромной суммы на восстановление разрушенной во время Коммуны Вандомской колонны.

Третий ведущий представитель французского реализма — *Жан Франсуа Милле́* (1814—1875) посвятил свое творчество разработке крестьянской темы. Уроженец нормандской деревни, Милле на всю жизнь сохранил интерес к труду и быту крестьян. Милле воспринимает образы сеятелей, веятелей, молотильщиков, сборщиц колосьев как образы собирательные. Это кормильцы всего человечества, на чьи плечи легла тяжелая и в то же время благородная миссия. Труд крестьянина нелегок — художник показывает и преждевременно согнувшиеся спины, и загрубевшие руки, и усталые лица. Но в неторопливых движениях крестьян Милле, в их фигурах, господствующих над окружающим пейзажем, есть подлинное благородство и величие. Приглушенная гамма голубовато-серых, розово-красных тонов как нельзя лучше помогает передать неброскую красоту сельских тружеников и сельской природы. Милле был крупным пейзажистом. В отличие от Курбе и барбизонцев, с которыми было тесно связано его творчество, художника чаще всего привлекает не дикая, нетронутая природа, а та, в которую вложен человеческий труд, — вспаханные поля, загоны для овец, лесные поляны со сложенными вязанками хвороста.

Адольф фон Менцель. Вильгельм Лейбль

Расцвет реализма в Германии хронологически запаздывает по сравнению с Францией. Немецкий реализм оказывается не столь тесно связанным с революционной борьбой и не порождает произведений, подобных «Свободе на баррикадах» Делакруа или «Семье на баррикадах» Домье. Тем не менее и в Германии в 1850—1870 гг. происходит бурный подъем демократического по своей направленности искусства. Причем, в отличие от Франции, для немецкого реализма характерен интерес к сюжетам прошлого. Вплоть до 1870 г. Германия оставалась раздробленной страной, и исторические примеры, напоминавшие о сильных государствах и правителях, вызывали недвусмысленные ассоциации.

А. Менцель. Железопрокатный завод. 1875. Холст, масло. Национальная галерея. Берлин.

Я. Матейко. Битва под Грюнвальдом. 1878. Холст, масло. Национальный музей. Варшава.

Типичным для немецкого реализма художником был *Адольф фон Менцель* (1815—1905). Он отдал дань исторической тематике, исполняя графические и в технике масляной живописи композиции из жизни Фридриха Великого.

С кропотливостью ученого Менцель изучал эпоху, и каждая его работа поражает точностью костюмов, реквизита и, что самое главное, верно уловленным духом эпохи. История, однако, не заслонила от художника современную действительность. Менцель писал жанровые сцены в интерьере и на открытом воздухе, пейзажи окрестностей Берлина, а в 1875 г. завершил свою знаменитую картину «Железопрокатный завод» (Национальная галерея, Берлин). Картине предшествовали исполненные с натуры наброски, как обычно радующие высокой рисовальной культурой. Собранный материал художник обобщил на полотне, показав все стадии труда металлургов. В центре композиции рабочие вытаскивают из раскаленной печи металлическую болванку. Рядом с ними пожилой рабочий, увозящий на тележке уже остывший брусок, и другие рабочие.

Справа здесь же в цехе несколько человек торопливо проглатывают завтрак, принесенный женами и детьми. Слева моются окончившие смену. Тяжелые испарения, дым и копоть заполняют помещение.

Вильгельм Лёйбль (1844—1900), подобно Милле, посвятил свое творчество крестьянам, но почти не писал их в процессе труда. Его герои — баварцы — изображаются в доме, в церкви, в трактире. Их величественные, спокойные фигуры статичны, нередко крестьяне откровенно позируют художнику, а лица написаны с такой степенью индивидуализации, что напоминают портреты.

Искусство стран Центральной и Юго-Восточной Европы во второй половине XIX в.

Особенности искусства стран Центральной и Юго-Восточной Европы в XIX в. определились спецификой их политического и экономического развития и подъемом национально-освободительной борьбы, которая особенно обострилась после революций 1848—1849 гг.

Эта волна революционного движения, прокатившаяся по всей Европе, способствовала формированию национального самосознания народов, воспитанию чувства гражданственности и патриотизма. Все это не могло не отразиться в культуре, искусстве. На смену классицизму и романтизму, преобладавшим в искусстве первой половины XIX в., приходит *реализм*. Во второй половине XIX в. реализм становится основным направлением в искусстве стран Центральной и Юго-Восточной Европы.

В 1850—1860 гг. на первый план в искусстве этих стран выдвигается историческая живопись, пронизанная национально-освободительными идеями и героико-романтическим пафосом. Это была одна из форм борьбы за национальную независимость.

Ян Матейко (1838—1893)

В разделенной на несколько частей и порабощенной Польше крупнейшим представителем исторической живописи был Ян Матéйко. Историческое прошлое страны выступало в его творчестве в ореоле романтических мечтаний, иногда идеализации. Полотна художника напоминали его современникам о былой славе Польского государства, воспитывали чувство гордости за свою родину.

В своих ранних работах Матейко создавал образы патриотов, противопоставляя их своекорыстным шляхтичам. Наиболее значительные из них — «Станьчик» (1862), «Проповедь Скарги» (1864), «Рейтан» (1866; все в Национальном музее, Варшава).

Иногда среди героев картин Матейко можно узнать самого художника. Свои черты он умышленно придал образу шута Станьчика, чтобы стало ясно, о чем так глубоко задумался шут во время бала у королевы Боны в Вавеле: о тревожной и трагичной судьбе родины, о чем постоянно думал сам художник. Матейко очень тревожила судьба родины, и в этой картине он стремился выразить свою приверженность делу объединения и национального освобождения Польши.

Эффектны огромные многофигурные исторические композиции Матейко. Таковы «Баторий под Псковом» (1871—1872), «Битва под Грюнвальдом» (1878; обе в Национальном музее, Варшава; см. т. 8 ДЭ, ст. «Грюнвальдская битва») и другие картины.

Картина «Битва под Грюнвальдом» посвящена победе объединенных польско-русско-литовских сил над общим врагом — немецким рыцарством. Эта битва, происшедшая в 1410 г., решила судьбы многих народов. Матейко сумел передать в картине размах сражения, его ожесточенность, великое напряжение сил народных в борьбе с завоевателями.

Матейко работал также в жанрах пейзажа и портрета, обращался и к монументальной живописи.

Йосеф Манес. Миколаш Алеш

В Чехии искусство середины XIX в. достигло своей вершины в творчестве участника Пражского восстания 1848 г. *Йосефа Ма́неса* (1820—1871). В своих произведениях Манес обратился к жизни простого народа и родной природе. В монументальных композициях он создал обобщенные образы чешских крестьян, показал их как героев (роспись циферблата часов пражской ратуши, 1864—1866, ныне в Городском музее). Манес писал также портреты и пейзажи. Широкую панораму страны охватывает его пейзаж «Лабский край» (1863, Национальная галерея, Прага).

Другой чешский художник, последователь Манеса, живописец и график *Миколаш А́леш* (1852—1913) воспевал события национальной истории и освободительной борьбы народа. Свои картины он

посвятил гуситским воинам («Над могилой воина гусита», 1877, Музей Алеша, Глубока), героям борьбы за независимость Чехии в XV в. («Встреча Йиржи из Подебрад с Матьяшем Корвином», 1878, Национальная галерея, Прага).

Романтичны аллегорические композиции Алеша, исполненные для фойе Национального театра в Праге. Одна из самых прекрасных среди них — «Родина», рисующая величавый образ Родины — строгой женщины, словно призывающей всадника следовать трудным, но славным путем.

Михай Мункачи (1844—1900)

С конца 1860-х годов ведущую роль в искусстве стран Центральной и Юго-Восточной Европы начинает играть реалистическая жанровая живопись, откликающаяся на социальные конфликты эпохи.

Социально насыщенным, по-настоящему гражданственным было творчество крупнейшего живописца Венгрии, художника-демократа Михая Мункачи. Впервые в истории венгерского искусства героями картин становятся не только борцы за свободу Венгрии от чужеземного гнета — бетьяры, воспевавшиеся в песнях и легендах о народных мстителях, но и рабочие-забастовщики, выступавшие на борьбу за свои права («Забастовка», 1895).

Одна из самых драматичных картин Мункачи — «Камера смертника» (1870). В ней изображен бетьяр — защитник обездоленных, приговоренный к смерти. Проститься с ним пришли его близкие, крестьяне. Они по-разному, но глубоко и сочувственно переживают трагедию. Сам бетьяр, сидящий у стола, не сломлен духом, он суров и собран.

Глубоко народны герои картин Мункачи «Щипательницы корпии» (1871), «Ночные бродяги» (1873), «Старуха, сбивающая масло» (1873).

Николае Григореску (1838—1907)

Крестьяне становятся главными героями большинства картин румынского художника Николае Григореску, с творчеством которого румынская школа живописи утвердила свое место в европейском искусстве.

Убедительно передает художник типичные, характерные черты жизни румынского народа. Он пишет пейзажи Румынии, проселочные дороги, лесные опушки и поляны, медленно бредущих под лучами яркого южного солнца волов, бедные крестьянские домишки и их обитателей («Телега, запряженная волами», ок. 1890; «Возвращение с работы», 1870-е).

С особой силой его любовь и уважение к румынскому крестьянину проявились в картинах «Крестьянка из Мусчела» (1877), «Крестьянка в мараме» (ок. 1885), «Девочка в красном платочке» (1880-е; все в Музее искусств СРР, Бухарест).

Иван Мырквичка (1856—1938)

Изображению жизни крестьян, их национальных обычаев и обрядов посвящено и творчество болгарского художника, представителя демократического реализма Ивана Мырквички. В картинах «Базар в Пловдиве» (1888), «Рученица» (1894; обе в Национальной художественной галерее, София) любовно и сочувственно запечатлел он сцены болгарского народного быта.

В картине «Рученица» Мырквичка правдиво воспроизвел убогую обстановку деревенской корчмы и танцующих крестьян.

Иван Мештрович (1883—1962)

К концу XIX в. в странах Центральной и Юго-Восточной Европы национальные школы живописи окончательно сформировались. Многие выдающиеся живописцы этих стран получили признание далеко за пределами своей Родины. Вслед за живописцами признание и известность начали получать и скульпторы. Среди них особое место принадлежит хорвату Ивану Мештровичу, одному из самых выдающихся скульпторов конца XIX — первой половины XX в. Мештрович стремился создать национальный стиль, проникнутый освободительными идеями (скульптура для неосуществленного храма в память битвы на Косовом поле в 1389 г., мрамор, бронза, гипс, 1907—1912, преимущественно в Народном музее, Белград; см. т. 8 ДЭ, ст. «Битва на Косовом поле»).

Произведения Мештровича стали своего рода школой для многих скульпторов Югославии.

В искусстве лучших представителей национальных школ стран Центральной и Юго-Восточной Европы были заложены прочные традиции демократизма и реализма, которые впоследствии, после вступления этих стран на путь социалистического развития, получили дальнейшее развитие (см. ст. «Искусство социалистических стран»).

Искусство стран Западной Европы последней трети XIX в.

В последней трети XIX в. западноевропейское искусство развивалось уже в иных условиях, чем в предшествующие десятилетия. Поражение Парижской Коммуны 1871 г. открыло полосу реакции, которая лишь в конце столетия сменилась новым подъемом рабочего и демократического движения. Искусство постепенно утрачивало свою критическую направленность и демократизм, что сказывалось в отходе художников от революционной проблематики и падении их интереса к показу труда и быта простого народа. Это характерно, например, для последнего крупного направления в искусстве XIX в. — *импрессионизма*. Художники-импрессионисты, прозванные так за свое стремление к передаче беглых зрительных впечатлений от действительности (термин происходит от французского слова impression — «впечатление»), внесли неоспоримый вклад в развитие художественных средств реалистической живописи. Они были страстно влюблены в окружающий их мир, который передавали во всей его изменчивости. Живописцы изучали характер освещения в разное время суток, особенности атмосферных условий, влияние света на цвет. Они предпочитали писать не в ателье, а на открытом воздухе *(пленэре)*. Ведущим жанром в творчестве импрессионистов стал пейзаж. Написанные ликующими красками картины природы наполнились солнечным светом и трепетом воздуха. По-новому стали изображаться и сцены городской жизни, фигурные композиции на пленэре.

Эдуар Мане (1832—1883)

Эдуар Мане́ занимает промежуточное место между классиками демократического реализма и импрессионистами. Его творчество в 60-е годы тесно связано с искусством старых мастеров. Обращаясь к сюжетам, близким Рафаэлю и Джорджоне, художник в то же время насыщает их подлинно современным содержанием. Таковы «Завтрак на траве» и «Олимпия» (обе — 1863, Музей импрессионизма, Париж). Характер образов, манера письма, лаконизм рисунка — все это выдает руку мастера.

В 70-е годы Мане сближается с импрессионистами, начинает работать на открытом воздухе, уделяет особое внимание передаче освещения. Но, пройдя через увлечение импрессионизмом, Мане творчески преломляет его влияние, и последние его произведения говорят о поисках нового стиля, синтезирующего искания 60—70-х годов. Вершина творчества позднего Мане — картина «Бар «Фоли-Бержер» (1881—1882, Институт Курто, Лондон). У стойки бара прямо перед зрителем изображена девушка с печальным, задумчивым лицом. Перед ней несложный натюрморт: фрукты, цветы, бутылки. Все остальное — заполненный публикой, сияющий люстрами зал, клиент перед стойкой — это лишь отражение в зеркале за спиной девушки. Обыденный сюжет превращен художником в настоящую живописную поэму, где не только фигура человека, но и предметы написаны удивительно свежо и красиво. В картине «Бар «Фоли-Бержер» Мане окончательно утверждает поэтическое ви́дение современности, которым было пронизано все его творчество.

Дега. Ренуар. Моне. Писсарро. Сислей

Начиная с 1874 г. импрессионисты устраивали групповые выставки картин. Участником почти всех выставок (они продолжались до 1886 г.) был *Илер Жермен Эдгар Дега́* (1834—1917), хотя его искусство далеко не во всем подходит под рубрику импрессионизма. Дега, в частности, не признавал живописи на пленэре и уделял минимальное внимание такому специфически импрессионистическому жанру, как

Э. Мане. Бар «Фоли-Бержер». 1881—1882. Холст, масло. Институт Курто. Лондон.

пейзаж. Круг тем Дега нельзя назвать очень разнообразным — художник писал сцены скачек, балет, женщин за туалетом, а также занятых нелегким трудом прачек. Каждая из этих тем раскрывалась Дега столь неожиданно и остро, что художник кажется ее первооткрывателем. Как никто из современных ему живописцев, Дега умел передавать движение. Он показывал модель в сложных ракурсах и поворотах, в такие моменты, когда она менее всего ожидает направленный на нее посторонний взгляд. Выбор непривычной точки зрения во многом способствовал острому, неожиданному восприятию картин Дега зрителем. Одним из основных выразительных средств художника был рисунок, играющий существенную роль и в живописных произведениях. Уверенная, четкая линия, чем-то напоминающая рисунок Энгра, становится в то же время более ломкой, напряженной, передавая изменившийся жизненный ритм. Какая-либо идеализация чужда Дега. В балете, например, он видит не столько феерическое зрелище, сколько напряженный труд. Предельно правдивы и портреты Дега, запоминающиеся остротой психологических характеристик.

Совсем иной характер дарования *Пьера Огюста Ренуа́ра* (1841—1919). В его портретах (чаще всего художник писал молодых женщин и детей, например «Девушка с веером» (ок. 1881, Эрмитаж, Ленинград) поражает особенная, ренуаровская мягкость и теплота. Художник закрывает глаза на все тяжелое и трудное в человеческих судьбах и просто поет гимн красоте и радости бытия. За что бы ни брался Ренуар — писал ли он бал на открытом воздухе («Мулен де ля Галет», 1876, Музей импрессионизма, Париж), пейзаж в окрестностях Парижа, просто букет цветов, он оставался верен себе: ласкал взглядом молодые лица и стройные фигуры, любовался ладно сидящей одеждой, приходил в восторг от бега облаков и переливов реки, от нежных оттенков розовых лепестков. Живопись Ренуара не вызывает представления о каких-либо трудностях при работе. Кажется, что художник так же естественно и легко набрасывает на холст свои вибрирующие светлые мазки, как просто и естественно поет птица.

Наиболее последовательно принципы импрессионизма проявились в творчестве пейзажистов *Клода Оскара Моне́* (1840—1926), *Камиля Жакоба Писсарро́* (1831—1903) и *Альфреда Сислея́* (1839—1899). Из них самым ярким был Моне. Даже свое название — импрессионизм — течение получило от наименования пейзажа Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872, Музей Мармоттан, Париж), показанного на первой выставке группы. Расцвет дарования Моне, как, впрочем, и Писсарро и Сислея, пришелся на 70-е — начало 80-х годов, когда художник пишет летние и зимние пейзажи в окрестностях Парижа, пишет город, улицы которого заполнены экипажами и снующей толпой («Бульвар Капуцинок в Париже», 1873, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Художник не ищет выигрышных мотивов, а пишет самые обычные улицы и площади столицы. Тонко переданный свет, играющий на стенах домов и мостовой, окутывающий фигурки прохожих и стволы деревьев, совершает чудеса. Старый город выглядит по-молодому оживленным. Но как нелегко было уловить это изменчивое освещение и передать его на полотне. «...Как много надо работать, — писал Моне,— чтобы

К. Моне. Поле маков. 1880-е годы. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Э. Дега. Гладильщицы. Ок. 1884. Холст, масло. Музей импрессионизма. Париж.

передать то, что я хочу уловить: «мгновенность» и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней». Этот интерес к «мгновенности» и в то же время стремление возможно полнее охарактеризовать тот или иной объект в разных условиях освещения заставили художника обратиться к принципу серийности. Он создал циклы «Стога сена» (1890—1891), «Руанский собор» (1893—1895) и др. Сам предмет изображения отступал в этих циклах на второй план, и главным героем картины становился изменчивый и непостоянный свет.

Родившийся во Франции импрессионизм быстро распространился в других странах, затронув творчество поздних представителей демократического реализма, например творчество немецкого живописца *Макса Либермана* (1847—1935). Однако, по мере того как росло число приверженцев импрессионизма и укреплялись его позиции, среди импрессионистов готовился пересмотр его принципов.

Ван Гог. Гоген. Сезанн

Пересмотр принципов импрессионизма осуществили ван Гог, Гоген, Сезанн и другие мастера, вошедшие в историю искусства под именем *постимпрессионистов* (латинское post означает «после»). В отличие от импрессионистов эти художники уже не были единомышленниками. Их объединяло лишь то, что они выступили *после* импрессионистов и каждый из них прошел через увлечение импрессионизмом. Однако каждый из этих художников сознавал несовершенство импрессионизма и искал художественные средства и возможности для создания нового искусства, более монументального, декоративного и экспрессивного. И это новое созданное постимпрессионистами искусство подготовило базу для искусства XX в.

Живший и работавший в Голландии *Винсент Виллем ван Гог* (1853—1890) в середине 80-х годов приехал во Францию, где пережил недолгий период твор-

В. ван Гог. Кафе-терраса в Арле. 1889. Холст, масло. Государственный музей Крёллер-Мюллер. Оттерло.

П. Сезанн. Натюрморт с драпировкой. 1895—1900. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

ческого подъема. Он писал портреты, жанровые сцены, натюрморты, пейзажи. Каждое его произведение воспринимается как исповедь живописца, с удивительной заинтересованностью изображающего все, что его окружает.

Извилистые рисующие мазки бегут по холсту, застывают сгустками, делая поверхность картины неровной, бугристой. С помощью всех этих приемов передается нервная взволнованность художника, видящего красоту мира и в то же время ощущающего его несовершенство. В отличие от большинства импрессионистов и многих постимпрессионистов ван Гог интересовался социальными проблемами действительности.

Ван Гог мечтал о создании мастерской, где сообща могли бы трудиться художники. В их объединении он видел силу, способную противостоять власти капитала, господствующей на художественном рынке.

Однако мечтам художника не суждено было осуществиться. Творившие в условиях капиталистической действительности художники не только не сплачивались, а, напротив, взаимно отталкивались друг от друга, подчиняясь всевозрастающему индивидуализму. Полным разрывом окончилась попытка ван Гога работать совместно с Полем Гогéном.

Стиль *Эжена Анри Поля Гогена* (1848—1903) был иным, чем у ван Гога. Гоген писал уверенно и спокойно, накладывая краску на холст ровными, крупными пятнами. Каждое из них он обводил ясно читаемым контуром.

Современная европейская цивилизация вызывала отвращение у Гогена, и он бежал из Парижа сначала в Бретань, а затем на острова Полинезии. Жизнь туземцев, экзотическая природа Таити и Маркизских островов нашли в Гогене своего вдохновенного певца.

Каждое из полотен Гогена с его неторопливыми ритмами, плоскостной трактовкой пространства, звучными аппликациями цвета легко представить себе в виде настенной росписи. Черты монументальности, обобщенности форм в живописи Гогена были использованы позднее художниками-монументалистами XX в.

Не менее сильное влияние на развитие западноевропейского искусства XX в. оказал *Поль Сезáнн* (1839—1906). Подобно Гогену, Сезанн принимал участие в выставках импрессионистов и многое взял от их манеры. Однако в противоположность импрессионистам Сезанн стремился к передаче устойчивых объемных форм, конструктивности. «...Я считаю, что в живописи мы логически раскрываем то, что мы видим и чувствуем в природе...» — утверждал художник. Композиции его картин продуманы, лишены случайности. Цвет не подчиняется мгновенным изменениям освещения, а уверенно моделирует формы чередованием теплых и холодных тонов.

Сезанн писал пейзажи, портреты, различные сцены из жизни, но наиболее полно его творческие принципы раскрываются в натюрмортах. В этом жанре он чувствовал себя особенно уверенно. Он выбирал такие предметы, которые могли подолгу оста-

ваться без изменений. Строгая выверенность пространственных построений, благородство цветового решения, пластическая выразительность дают все основания относить натюрморты Сезанна к числу шедевров этого жанра.

Огюст Роден. Константен Менье

Представление об основных художественных направлениях в искусстве XIX в. было легче всего составить на примере живописи, являющейся в этом веке основным видом изобразительного искусства. Скульптура отставала от живописи и в гораздо большей степени зависела от официальных вкусов и требований.

В последней трети XIX в. европейская пластика выдвинула двух мастеров, без характеристики творчества которых представление о развитии искусства тех лет будет неполным. Это француз Роден и бельгиец Менье.

Творчество *Рене Франсуа Огюста Родéна* (1840—1917) исполнено глубокого философского значения и большой жизненной правды. В центре его внимания — человек: и его современник, и представитель ушедших эпох.

Роден полон уверенности в безграничной выразительности пластики человеческого тела, с помощью которой можно передать все — от глубокого интимного чувства любви до нравственного, гражданского подвига. Выступив против салонной скульптуры, идеализирующей изображаемый предмет, Роден совершил настоящий переворот в пластике. Его искания, шедшие параллельно с исканиями импрессионистов, привели к созданию нового изобразительного языка скульптуры. Роден понимал, что восприятие скульптуры очень во многом зависит от окружающего ее света. Эскизность и динамичность обработки формы, по которой скользит свет, помогают воспринимать его произведения в неразрывном единстве с окружающей средой.

О. Роден. Граждане Кале. 1884—1888. Бронза. Памятник был установлен в 1895 г. на площади перед зданием ратуши. Кале. Скульптурная группа «Граждане Кале» посвящена подвигу шестерых граждан города Кале, совершенному во время Столетней войны между Англией и Францией. Чтобы спасти осажденный неприятелем город от полного разорения, по требованию английского короля шесть наиболее уважаемых граждан должны были явиться к нему с обнаженными головами, обвязав веревку вокруг шеи, и принести ключи от городских ворот. Тема подвига раскрыта Роденом как психологическая драма, переживаемая по-разному каждым из шестерых.

К. Менье. Антверпен. 1900. Бронза. Музей Менье. Брюссель.

С 1880 г. и до конца жизни Роден работал над композицией «Врата ада», навеянной «Божественной комедией» Данте. Многие скульптуры, задуманные первоначально как часть «Врат ада», затем обособились и зажили самостоятельной жизнью. Таков «Мыслитель» (1888, Музей Родена, Париж). Трудно найти второй пример, когда ваятелю удалось бы так убедительно передать всю сложность и напряженность процесса мышления. Все тело словно несет на себе тяжесть мысли, но особенно выразительно лицо. Отбрасывающая на лоб густую тень шапка волос, сведенные к переносице брови, морщины под глазами и в углах рта и особенно безошибочно точно найденный жест поднесенной ко рту руки раскрывают образ, исполненный силы и одновременно бессилия: гигант не может справиться с бременем одолевающих его мыслей.

С 1884 по 1888 г. Роден работал над памятником «Граждане Кале», в котором он запечатлел подвиг жителей города Кале во время Столетней войны между Францией и Англией. Чтобы спасти город, шесть его граждан должны были явиться к неприятелю и отдаться в его руки. Тема подвига раскрывается Роденом как психологическая драма. Каждый из персонажей наделен своим характером — среди них есть и *сомневающийся*, и *отчаявшийся*, но над всеми доминирует *образ исполненного мужества человека*. Именно он вбирает в орбиту своего эмоционального воздействия всех участников шествия. Роден видел свою скульптуру стоящей без постамента, прямо на земле: подходящий к ней человек мог сравнить себя с бронзовыми героями, спросить себя: «Способен ли я на такое?»

Бельгийский художник *Константе́н Менье́* (1831 — 1905) вошел в историю европейского искусства как ваятель, график и живописец. Но в его наследии пальма первенства несомненно должна быть отдана скульптуре. Менье создал целую галерею впечатляющих образов трудящихся: молотобойца, шахтеров, прокатчиков, рыбаков. Он показал тяжесть труда и его облагораживающую силу. В последнем нетрудно убедиться, взглянув на фигуру грузчика («Грузчик», 1905, Музей Менье, Брюссель) и особенно на изваянную отдельно его голову, известную под названием «Антверпен» (1900, Музей Менье, Брюссель). В противоположность другим скульптурам, в которых акцент ставился на показе натруженных рук, согнутых спин, усталых, отупевших от работы лиц, в «Антверпене» подчеркнуты черты мужественного, прекрасного человека. Спокойный взгляд, чуть раздувающиеся крылья прямого носа, обтянутые упругой кожей скулы, плотно сжатая складка рта выдают характер волевой и целеустремленный. Образ возвышен до значения символа, недаром Менье назвал его именем города-порта.

В конце жизни Менье работал над композицией «Памятник труду». Венчала композицию фигура сеятеля — кормильца человечества.

В творчестве Менье с большой полнотой отразился подъем рабочего и социалистического движения, характеризующий политическую жизнь ведущих европейских стран в конце XIX в.

Западноевропейское искусство XIX в. — важное звено в общем процессе развития мирового искусства. Оно обладает рядом черт, резко отличающих его от всех предшествующих этапов развития искусства. Эти черты определяются в первую очередь интенсивным развитием капиталистического способа производства. Обостряются классовые противоречия, происходят открытые революционные столкновения между пролетариатом и буржуазией. В конце XIX в. капитализм вступает в свою последнюю, империалистическую стадию.

Никогда раньше живопись, скульптура и графика не были столь тесно и непосредственно связаны с реальной жизнью, с революционной борьбой, никогда раньше не проявлялась в них так ясно критическая тенденция, борьба нового со старым не приобретала столь резкого и непримиримого характера.

Развивающееся в условиях капиталистического общества искусство утрачивало в то же время свою прежнюю *стилевую цельность*, его развитие становилось все более *неравномерным*, *скачкообразным*, творческое взаимодействие отдельных видов искусства нарушалось, возрастали индивидуалистические тенденции, которые найдут свое выражение в творчестве художников XX в.

Зарубежное искусство XX в.

Искусство капиталистических стран XX в.

XX век — век острых противоречий, глубоких социальных конфликтов, разочарований и вместе с тем надежд всего человечества, век настойчивых исканий новых, более совершенных путей развития человеческого общества. По сложности исторических процессов XX век резко отличается от предшествующих периодов развития общества. В большинстве буржуазных стран с конца XIX в. совершается переход капитализма в высшую и последнюю стадию его развития — империализм. Могущественные капиталистические монополии завоевывают господство. Социальные противоречия, и прежде всего противоречие между трудом и капиталом, обостряются до предела. Вместе с тем XX век стал и веком победоносных пролетарских революций, всемирно-историческое значение которых научно обосновали еще в XIX в. К. Маркс и Ф. Энгельс, а затем на деле блестяще доказал пролетариат России, руководимый партией большевиков во главе с В. И. Лениным.

XX век стал временем распада колониальной системы, временем образования первого социалистического государства — СССР, а в дальнейшем и могучей системы социалистических стран, строящих новое, бесклассовое общество.

Господствующая в капиталистических странах буржуазия пытается найти выход из социальных противоречий в подавлении демократических свобод, в военных авантюрах, в культивировании тоталитарных фашистских методов правления, в насаждении расовой вражды, в апологии крайнего индивидуализма. Буржуазия использует для своего утверждения все средства идеологического воздействия на народные массы. Она лицемерно представляет капиталистический мир эксплуатации как мир свободы и процветания.

Буржуазные художники постепенно отходят от правдивого показа действительности, от раскрытия противоречий жизни. Искусство, создаваемое буржуазными художниками, начинает развиваться по пути развлекательности, натуралистической зрелищности, бездумной декоративности и пропаганды капиталистического образа жизни. Оно переходит на путь чистого формотворчества, субъективной произвольной деформации мира. Порой доходит до прямого выражения реакционных идей. Познавательное значение такого искусства утрачивается, и оно переживает упадок.

Но поскольку в буржуазном мире живут и борются за свои права трудящиеся, там существует и развивается демократическая культура, и в частности реалистическое искусство, утверждающее положительный сбраз человека труда, человека — борца за гуманистические идеалы. Продолжает жить и искус-

ство критического реализма, возникшее в XIX столетии, появляются ростки социалистического реализма, который становится после Великой Октябрьской социалистической революции в России могучей силой, несущей в массы передовые идеи эпохи, воплощенные в художественные формы.

Вот на этом прогрессивном реалистическом искусстве XX в., достигающем расцвета в капиталистических странах в период подъема демократического освободительного движения, мы остановим свое внимание в этой статье, проанализируем, что ценного, нового принесло передовое искусство XX в. по сравнению с искусством XIX в., что утратило из его завоеваний.

Мы обнаруживаем в искусстве XX в. стремление запечатлеть особый характер современной жизни с ее динамикой общественных событий, конфликтами и противоречиями, напряженностью человеческих чувств и переживаний. Эти тенденции в начале XX в. наиболее ярко выразились в реалистической скульптуре, и прежде всего в творчестве французского скульптора *Эмиля Антуана Бурде́ля* (1861—1929), ученика Родена. Сын коммунара, художник демократических взглядов и смелых дерзаний, он запечатлел в монументальной скульптуре образы людей активной воли, с сильными характерами, с напряженными чувствами и большими идеями. Его знаменитый «Геракл, стреляющий из лука» (бронза, 1909, Национальная галерея, Прага) — воплощение неукротимой энергии, целеустремленности, заложенных в человеке. Могучий торс героя в страстном порыве откинут назад, руки, вытянутые в одну линию, в своем движении, кажется, перерастают в гигантскую стрелу, готовую сорваться с тетивы лука. В грандиозной бронзовой конной статуе аргентинского генерала Альвеара (1915—1923, Буэнос-Айрес) Бурдель воплотил образ огромной драматической силы. Аллегорические фигуры Свободы, Победы, Красноречия и Силы полны строгой и суровой красоты. Бурдель создал серию скульптурных портретов. Среди них портреты А. Франса (1919), О. Родена (1909), Д. Энгра (1908). Его Бетховен (1902) — сгусток творческой энергии, трагического величия и революционной патетики.

Другое направление реалистической скульптуры этого времени представлено также французским скульптором *Аристидом Майо́лем* (1861—1944), художником, который стремится вернуть современную скульптуру к ее классическим античным истокам и полон веры в естественную природную красоту человека. Излюбленный образ Майоля — женщина, исполненная чистоты, здоровья, душевных сил. Созданные скульптором образы полны безмятежного покоя и совершенства. Свой идеал красоты художник воплотил в статуе «Помона» (1910, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва).

Основной жанр, в котором работает третий французский скульптор — *Шарль Деспьо́* (1874—1946),— психологический портрет. Он остро воспринимает неповторимые, индивидуальные черты лица своих моделей, их характер и внутренний мир. Деспьо избегает внешних эффектов. Главная сила его портретов — в их убедительной правдивости. Таково девичье лицо Полетты, исполненное трепета жизни и душевного тепла («Полетта», 1939, собрание Лопес, Алжир), такова Кра-кра — девочка с косичками, доверчиво и удивленно глядящая на мир широко раскрытыми глазами («Кра-кра», 1917, Музей, Гренобль).

Большой интерес представляет творчество итальянского скульптора *Джакомо Манцу́* (р. 1908), развивающего традиции реалистической пластики XX в. Скульптурные образы Манцу обладают философским содержанием. Они экспрессивны и монументальны. Замечательны его рельефы для «Врат смерти» собора св. Петра в Риме (бронза, 1947—1964). Используя в них традиционные евангельские сюжеты, Манцу аллегорически рассказывает о жестоких преступлениях фашистов в Италии. Рельефы эти плоскостные, или углубленные (см. ст. «Скульптура»), скульптор лишь процарапывает контуры изображения.

Манцу — мастер психологического портрета, о чем свидетельствует, например, выражение лица в статуе «Большой кардинал» (1955, Международная галерея современного искусства, Венеция).

Стремление к реализму, конструктивной ясности и вещественности форм было ведущей тенденцией развития скульптуры в первом десятилетии XX в. Но одновременно в этот период возникает и другая тенденция, порывающая с реализмом. Многие скульпторы отрекаются от воспевания красоты человека, деформируют и дробят формы его тела, лишают его образ гуманистического содержания, чтобы внушить людям мысль о безнадежности борьбы за существование. Одно за другим возникают формалистические направления, как правило, быстро прекращающие свое существование.

Формалистические течения в живописи, скульптуре и графике первых десятилетий XX в. обычно объединяются понятием *модернизм* (от французского слова moderne — «современный», «новейший»; термин «модернизм» следует отличать от термина «модерн», применяемого для обозначения стиля в искусстве 1890—1900-х годов; см. ст. «Русское искусство конца XIX — начала XX в.»). В действитель-

ности все новаторство художников-модернистов ограничивается отказом от реалистических форм, от жизненной правды в искусстве. В их исканиях преобладает защита субъективных тенденций в искусстве, уход от жгучих социальных проблем современности.

Первым крупным формалистическим течением в Западной Европе был *кубизм*, он возник в 1907 г. Художники-кубисты исходили из мысли, что в основе натуры лежат простые геометрические объемы. В своих картинах они разлагали предметный мир на простейшие геометрические формы. В поисках объемно-пластических первоэлементов вещей кубисты отказываются по существу от передачи качественного своеобразия предметов, от образа человека, от передачи чувств и идей, от постижения общественного содержания жизни.

С нарастанием кризиса и противоречий в капиталистическом обществе после катастрофы первой мировой войны в буржуазном искусстве все более распространяется идея отрицания разума, проповедуются отчаяние, страх перед действительностью, представляемой в виде хаоса. Одним из основных течений в искусстве становится *абстракционизм*. Художники-абстракционисты не передают реального мира, предметную достоверность его (поэтому абстрактное искусство называют беспредметным, неизобразительным), они отрицают объективное существование мира, ищут выход в замыкании в «личные мирки». Композиции их холстов и графических листов состоят из разнообразных плоскостей, красочных пятен, линий.

Другое реакционное течение буржуазного искусства — *сюрреализм* (это слово в переводе значит «надреализм»). Сюрреалисты ставят перед собой цель показать в искусстве галлюцинации больного воображения, кошмарные сны, мистические видения. Абсурд и безумие для них единственные закономерности мира. Они считают, что умственное помешательство — идеальное состояние для творческого процесса. Цель такого искусства — лишить зрителя воли, разума, активности.

Однако в модернистском искусстве XX в. были и художники, творчество которых выходило за пределы программ модернизма, ибо они продолжали искать связь с жизнью, стремились решить большие социальные проблемы.

Наиболее последовательно реалистический метод проявляется в творчестве *Альбера Марке* (1875—1947), прекрасного французского живописца, привлекающего ясностью и поэтичностью взгляда на окружающий мир. Сын железнодорожного служащего, Марке провел детство в Бордо. Он полюбил морские просторы, динамичную жизнь портового города. Излюбленным жанром его стал городской индустриальный пейзаж. Изображая город, порт, парижские набережные, Марке постигает своеобразную современную красоту города, его особый ритм жизни. Пейзаж в его картинах предстает преображенным руками человека, обогащенным его кипучей трудовой деятельностью.

В картине «Неаполитанский залив» (1909, Эрмитаж, Ленинград) все полно движения, пространство как будто напоено мерцающим светом и морским воздухом, поверхность воды отражает меняющееся освещение неба. Жизнь человека и природы исполнена энергии, движения («Порт Гавр», 1934, собрание Марке, Париж). Гуманистическое восприятие единства человека и природы сочеталось у Марке с прогрессивностью общественных демократических взглядов. Марке был страстным патриотом, членом Французской коммунистической партии.

Яркую страницу искусства XX в. представляет творчество *Анри Матисса* (1869—1954). На протяжении всей жизни художник создавал произведения, поражающие щедрой красочностью, исполненные жизнерадостности и ликования. Картины Матисса — это монументальные декоративные полотна, по-плакатному лаконичные. Матисс восхищался красотой природы, противопоставляя ей несовершенство и дисгармонию окружающего социального мира.

Матисс писал натюрморты, интерьеры, виды Парижа, пейзажи Северной Африки, Южной Франции. Он никогда не переставал работать над образом человека, не раз воплощал свои замыслы в многофигурных композициях («Семейный портрет», 1911, Эрмитаж, Ленинград). Однако он не стремился к объемно-предметной передаче форм, к сходству с натурой, к сюжетному развитию действия. Красоту окружающего мира Матисс раскрывал с помощью чистых красочных пятен, насыщенных солнечным светом (синих, зеленых, желтых, киноварных), контрастных, но гармонично уравновешенных. Но орнаментальность, плоскостность композиционных построений не превращали полотна Матисса в декоративный ковер, ибо в них таится по-новому воплощенное содержание. В натюрморте «Красные рыбы» (1911, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) цветочные кусты, закругленные контуры кресла, кажется, вращаются вокруг круглого стола с аквариумом, где плавают рыбы. Все на земле находится в постоянном движении — как бы говорит художник.

Но несмотря на все эти достоинства, искусству Матисса свойственны односторонность и противоречивость. Сохранение оптимизма и безмятежного, эпикурейского миропонимания достигнуто им лишь

Э. А. Бурдель. Геракл, стреляющий из лука. 1909. Бронза. Национальная галерея. Прага.

путем сознательного ухода от душевных драм современного человека.

Одна из характерных особенностей искусства XX в. — многоликость творчества художников, разнообразие и контрастность их творческих исканий. Именно к такого рода художникам принадлежал испанский художник *Пабло Пикассо* (1881—1973), живший всю жизнь во Франции. Сложность и противоречивость окружающей жизни буржуазного общества заставляли его постоянно искать новые средства художественного выражения этих противоречий. Художник ставил перед собой и чисто декоративные задачи и экспериментировал с формой произведений, однако чаще всего с необычайной настойчивостью искал ответов на животрепещущие социально-философские и эстетические вопросы века.

Уже в ранний период творчества Пикассо проявляет чуткость к трагедии человека, к неустроенности человеческой судьбы, обращается к жизни обездоленных людей. Внимание художника привлекает внутреннее состояние героев, мир человеческих чувств, психология людей — он передает ее с удивительной проникновенностью и остротой. Достаточно взглянуть на картину «Любительница абсента» (1901, Эрмитаж, Ленинград), чтобы убедиться в том, с какой силой и лаконичностью художник выразил тему глубокого одиночества и безнадежности.

А. Матисс. Танжер. Вид из окна. 1912. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

П. Пикассо. Девочка на шаре. 1905. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

В рисунке «Мать и дитя» (1904, Музей Фогт, Кембридж, штат Массачусетс, США) мы видим не счастье материнства, а тревогу и беспокойную заботу юной матери о судьбе хрупкого ребенка. Они выражены то угловатыми, то плавными линиями рук, гибкой фигуры и грустно склоненной головы.

Своеобразие метода Пикассо, проявляющееся в заострении контрастов, подмеченных в жизни, особенно ярко выражено в картине «Девочка на шаре» (1905, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Девочка кажется беззащитной в окружающем мире и вместе с тем беззаботно смелой. Угрюмость неподвижного, тяжеловесного атлета словно озарена ее мимолетной шаловливой улыбкой.

Новый этап в развитии творчества Пикассо знаменует портрет Воллара (1910, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Фигура, лицо изображаемого человека словно растворяются в россыпях дробно изломанных геометрических пластинок. Их произвольная игра порождает чувство тревоги, призрачности жизни. Таким приемом Пикассо усиливает эмоциональную остроту образа Воллара, но вместе с тем создает у зрителя ощущение зыбкости и хаотичности окружающего мира, душевной смятенности самого художника. Осознавая дисгармоничность, уродливость капиталистической действительности, Пика́ссо ищет новые формы для выражения противоречий мира, в котором он живет. В 20—30-х годах творчество Пикассо соприкасается с сюрреализмом. В это время он создает образ женщины с деформированными чертами лица — сгусток ужаса и страдания («Плачущая женщина», 1937, собрание Пенроз, Лондон).

В 30-х годах Пикассо приходит к бунту против жестокой действительности капиталистического общества, к программно-политическому протесту. Одним из первых художников он обличает фашистов, участвует в освободительной борьбе своей родины — молодой Испанской республики (серия сатирических офортов «Мечты и ложь генерала Франко», 1937). Его огромное панно «Герника» (28 м^2, 1937, Музей современного искусства, Нью-Йорк) — протест против разрушения маленького города басков, уничтоженного за одну ночь фашистской авиацией. Но разрушение Герники, запечатленное художником, — это не только трагическое выражение отчаяния перед лицом кровавых преступлений фашизма, но и жгучий протест против бесчеловечности современного капиталистического общества.

Деятельность Пикассо в рядах движения Сопротивления во время второй мировой войны и в движении сторонников мира в послевоенные годы помогла ему понять прогрессивные идеи современности. В 1944 г. он стал членом Французской коммунистической партии. Пикассо награждали Международной премией мира (1950) и Международной Ленинской премией «За укрепление мира между народами» (1962). Его знаменитый рисунок «Голубь мира» (1947) стал символом мира и счастья всего человечества.

Создание и укрепление мировой системы социализма, победа национально-освободительных революций, расширение и углубление противоречий империализма — все те события, которые составляют главное содержание современного исторического развития, оказывают огромное влияние на искусство. Передовые общественные силы, ведущие борьбу против империалистической реакции, видят в реалистическом искусстве могучее средство борьбы за социальный прогресс.

Революционная тематика, рассказ о борьбе против угнетателей, о повседневной жизни народа, открытая критика буржуазного уклада жизни завоевывают прочное место в живописи и графике стран Западной Европы, а также США, Японии и др. В Италии, где в пору борьбы с фашизмом сформировалось революционное искусство, социальные темы, волнующие народ, раскрыты особенно глубоко. Ведущую роль в искусстве Италии играли борцы движения Сопротивления, возглавляемые крупным художником современности *Ренато Гуттýзо* (р. 1912). Внук гарибальдийца, участник подпольного антифашистского движения, член Центрального Комитета Коммунистической партии Италии, Гуттузо создал искусство, захватывающее зрителя своей энергией, своим заостренным социально-этическим содержанием. Серия его рисунков «С нами бог!» (1944—1945), «Распятие» (1941, собрание Р. Гуттузо), «Расстрел партизан» (1952), «Битва Гарибальди у моста Амиральо» (1951—1952, Милан) полна сурового мужества, напряженного драматического действия, беспощадной правды. Гуттузо создает композиции на темы истории своей страны, борьбы крестьян за землю, нового уклада современного города, жизни батраков в Калабрии и Сицилии и т. д. Его герои полны не-

Д. А. Сикейрос. Народ — университету, университет — народу. 1952—1954. Рельефная мозаика, этилсиликат. Ректорат университета. Мехико.

Р. Гуттузо. Битва Гарибальди у моста Амиральо. 1951—1952. Холст, масло. Библиотека Фельтринелли. Милан.

Р. Кент. Эскимос в каяке. 1933. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

О. Нимейер. Здание Национального конгресса в г. Бразилия. 1960-е годы. Бразилия.

сгибаемой жизненной силы и воли, они живут напряженной внутренней жизнью, им дороги общественные интересы.

Среди больших полотен Гуттузо выделяется эпическая картина «Битва Гарибальди у моста Амиральо», изображающая сражение за объединение и национальную независимость родины в XIX в. Эта историческая картина возникла под впечатлением борьбы итальянского движения Сопротивления против гитлеровцев, ее герои написаны с товарищей Гуттузо из отряда, носившего имя Гарибальди (см. т. 8 ДЭ, ст. «Гарибальди и его «Тысяча»). Умирающий гарибальдиец на переднем плане — сам Гуттузо. Художник как бы говорит нам, что он с теми, кто борется за свободу родины. Гуттузо был награжден партизанской медалью и золотой медалью Мира за серию антифашистских рисунков.

Интересны и острохарактерные, психологические образы современников, созданные художником. В своих полотнах Гуттузо достигает больших философских обобщений. Заостряя определенные черты в образе, он делает на них акцент. В картине «Воскресенье у калабрийского рабочего в Риме» (1960—1961, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) уменьшение и нарушение пропорций лица позволяют выделить глаза, обострить во взоре выражение глубокой задумчивости. Динамические мазки черных и красных клеток рубахи, напряженный желто-золотистый цвет архитектуры рождают настроение взволнованности. Цвет в картинах Гуттузо крайне насыщен, контраст-

Дж. Манцу. Рельефы для «Врат смерти». 1947 — 1964. Бронза. Собор св. Петра. Рим.

ные краски играют активную эмоциональную роль в композициях. Все эти особенности стиля Гуттузо характеризуют новый реалистический стиль живописи Италии XX в.

В развитии реализма XX в. большую роль сыграли художники американского континента. Еще в начале XX в. здесь выдвинулась группа «Восьмерка», в которую вошли художники, участвовавшие в выставке 1908 г. В их картинах, запечатлевших задворки, трущобы, ночлежки, жалкие жилища бедняков большого капиталистического города, была критика буржуазного американского процветания. Озлобленная американская буржуазия дала этим художникам прозвище «Школа мусорного ящика». Из числа художников, примкнувших к «Восьмерке», выдвинулся *Рокуэлл Кент* (1882—1971), крупный представитель демократического реализма в современном американском искусстве. Главное место в его творчестве заняли произведения, рассказывающие о жизни народов Гренландии, Аляски, Огненной Земли. Восхищение природой, не тронутой цивилизацией, сочетается в его произведениях с острым чувством современности. Художник находит величие в отважных жителях Севера, в их могучих характерах, внутренней чистоте. Его идеал сильного, свободного человека воплощен в графике. Он иллюстрировал книги американских, западноевропейских писателей и свои литературные произведения. Кент был выдающимся общественным деятелем — защитником мира и демократии.

Острые социальные проблемы современности нашли свое отражение в искусстве Латинской Америки. Именно здесь под влиянием антифеодальной борьбы крестьянских масс и молодого революционного пролетариата, под воздействием развивающегося коммунистического движения сформировалось новое искусство, сложился новый тип художника — политического борца и агитатора. Выдающиеся художники Мексики Х. К. Ороско, Д. Ривера и Д. А. Сикейрос, участники буржуазно-демократической революции 1910—1917 гг., возродили национальные виды искусства — фреску и мозаику для того, чтобы пропагандировать революционные идеи в действенных монументальных формах, близких народу. Они опирались на народный фольклор, национальные традиции древней живописи ацтеков, культуры майя (см. ст. «Искусство древней и средневековой Америки»).

Художники расписывали стены общественных зданий фресками на темы истории страны, жизни народа, его революционной борьбы, созидательной деятельности, воплощая гениальные идеи В. И. Ленина о монументальной пропаганде передовых революционных идей в искусстве.

Фреска *Хосе Клементе Оро́ско* (1883—1949) в Национальной подготовительной школе в Мехико (1922—1927) повествует о том, что революция не обходится без жертв, что она требует колоссального напряжения сил и воли народа.

Сцены вооруженной борьбы рабочих, аграрной реформы, борьбы с неграмотностью запечатлены в фресках *Диего Ривéры* (1886—1957). Стены «Двора труда» Министерства просвещения украшены изображениями, посвященными труду (1923—1924).

Давид Альфаро Сикéйрос (1898—1974) видит в искусстве средство воспитания народа и преображения жизни. Его фрески занимают все пространство стены, как бы вторгаясь в реальную жизнь. Они рассчитаны на обозрение с большого расстояния (росписи госпиталя в Мехико, 1955). Сикейрос обновил технику настенной живописи, применив новые материалы, например пироксилиновые краски, кото-

Ф. Мазерель. Гравюра на дереве из серии «Город». 1925.

Л. Мендес. Жажда. 1948. Линогравюра.

рые прекрасно держатся на бетонной стене (росписи и пластические мозаики на стенах университета в Мехико, 1952—1954). Сикейрос освобождается от этнографичности и подражания древним и пользуется для выражения своих идей символическими формами. В грандиозной фреске «Новая демократия» (100 м^2, 1945, Дворец изящных искусств, Мехико) устремленная к зрителю гигантская аллегорическая фигура женщины с трагическим лицом захватывает страстностью надежд, глубиной отчаяния и тревоги.

Мексиканские художники утвердили общественное значение монументального искусства, доказали, что оно способно решать проблемы большой социальной значимости.

Характер современной жизни больших капиталистических городов с их колоссальным населением, напряженным темпом жизни выдвигает в изобразительном искусстве на первое место графику, так как она может немедленно откликаться на политические события современности и является одним из наиболее массовых видов искусства. Графика в XX в. проникает во все области жизни в виде иллюстрации, газетной и журнальной, бытовой и политической сатиры, карикатуры, рекламы, афиш, плакатов (см. ст. «Графика»).

Лучшие достижения графики XX в. связаны с идеями социализма, с выступлениями в защиту светлого будущего человеческого общества, с революционным движением. Творчество *Кете Ко́львиц* (1867—1945), крупнейшего графика нового времени, посвящено рабочему классу и крестьянству Германии. Художница создает большие драматические циклы офортов, с болью она повествует в них о жизни тружеников в буржуазной Германии, об их нужде, страдании и гибели от непосильного труда и политического гнета. Мы видим в ее листах изнуренные, суровые лица рабочих и крестьян, сгорбленные костлявые фигуры, натруженные руки, темные, убогие лачуги. Исполненное глубокого драматизма, творчество Кольвиц овеяно и пафосом революционной борьбы. Сдержанные в скорби, ее герои неистовы и отважны в моменты социальных потрясений. Суровостью социального обличения отличается цикл «Крестьянская война» (1903—1908). Рассказывая о подготовке и поражении Крестьянской войны в Германии 1524—1526 гг., Кольвиц намекает на события, происходящие в современной ей Германии. Потрясает своим динамизмом офорт «Прорыв». Вооруженная гневная толпа восставших крестьян исступленно, сплошным потоком устремляется на врага. Художественный язык Кольвиц лаконичен, рисунок живописен, полон динамики, построен на сильных контрастах света и тени. *Кольвиц одна из первых создала монументальный революционный плакат.* Приветствуя Октябрьскую социалистическую революцию и возникновение Страны Советов, она исполнила плакат, призывающий цивилизованные народы помочь голодающим Поволжья, — «Помогите России!» (1921) и литографию «Хлеба!» (1924).

К числу неутомимых борцов за высокие гуманистические идеалы принадлежит бельгийский график *Франс Мазере́ль* (1889—1972), работавший во Франции. Социальные контрасты, напряженность общественной и политической борьбы — главные темы его творчества. Его художественный язык краток,

чеканен, решителен. Призывный тон его гравюр придает им характер прокламаций, плакатов. Одна из центральных тем его творчества — капиталистический город. Она завершается, находит выражение в большой серии «Город» (1925). Кружащиеся огни кафе и банков, сияющие фасады кино и как контраст — трагедии в кварталах нищеты, беспросветное одиночество выброшенного за борт жизни человека.

Гравюры Мазереля — это романы без слов. Его графические листы объединены единым сюжетом, раскрывающим историю героев, сложные жизненные конфликты. «Крестный путь человека» (1918) — взволнованная повесть о жизненном пути простолюдина, о внутреннем его росте, о стремлении к знанию и свету («Читающий рабочий») и о безвременной гибели борцов за социальную справедливость («Расстрел»). Трагический пафос этого листа создается напряженным контрастом черного и белого.

Боевую позицию в передовом искусстве графики занимают мексиканские художники, входящие в объединение «Мастерская народной графики» (создано в 1937 г.). Мексиканские графики изобличают североамериканский империализм, рассказывают о жизни народа, его страданиях и надеждах, активно, силой искусства борются за мир против угрозы атомной катастрофы. Руководитель «Мастерской народной графики» — *Леопольдо Ме́ндес* (1902—1969). Его произведения посвящены большим социальным проблемам, его герои — люди несгибаемых характеров, смело смотрящие в лицо смерти (гравюра «Казнь», 1949). Для усиления эмоционального воздействия образов Мендес вводит пейзаж. Так, в линогравюре «Жажда» (1948), раскрывающей тему упорной борьбы человека с природой, пустынный, выжженный солнцем пейзаж обостряет драматизм сцены.

Вторая мировая война усилила фронт прогрессивных художников-графиков, пополнила его новыми именами, новыми темами, вызванными политическими и военными событиями последних десятилетий. В искусстве Японии особенно настойчиво звучит протест против войны, американских военных баз и полигонов, требование запрещения атомного и водородного оружия. И не случайно наиболее демократические, прогрессивные художники капиталистических стран, стоящие на позициях гуманизма, обогатившие свое творчество живительными струями социалистического реализма, избраны почетными членами АХ СССР. Это живописцы Р. Гуттузо и Р. Кент, Д. А. Сикейрос и Д. Ривера, скульптор Дж. Манцу и финский архитектор А. Аалто.

Рядом с художниками, показывающими трагические стороны действительности, мы встречаем мастеров яркого юмористического дарования. Среди них датский художник *Херлуф Би́дструп* (р. 1912) — создатель злободневных, острых политических карикатур, обличающих империализм, агрессивную военщину и шовинизм. За широкую деятельность в защиту мира Бидструпу, а также Манцу, Сикейросу и Кенту была присуждена Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами».

Крупным современным сатириком является и художник-график *Жан Эффе́ль* (р. 1908) — продолжатель просветительской традиции французской культуры. Эффель создал карикатуры, сатирически раскрывающие суть политических событий современности, юморески, посвященные истории, народному быту. Веселый, насмешливый, чисто французский юмор отличает жизнерадостную графику Эффеля, и особенно его антирелигиозные произведения («Сотворение мира», 1950; «Юность Адама», 1961).

Подъем в развитии демократической революционной графики 50—70-х годов в капиталистических странах способствует дальнейшему усилению значения идейного реалистического искусства, которое все более вытесняет реакционные, формалистические течения.

Искусство социалистических стран

В результате разгрома фашизма во второй мировой войне и свершения социалистических революций ряд государств Европы и Азии в конце 40-х годов вступил на путь социалистического развития. За сравнительно короткий срок своего существования социалистические государства, скрепленные дружескими узами всестороннего сотрудничества, опираясь на опыт социалистического строительства в СССР и пользуясь его поддержкой, достигли больших успехов во всех областях хозяйственной и культурной жизни.

При всех различиях, связанных с национальными художественными традициями, в искусстве этих стран много общего, и что особенно важно — общая идеология. Общность целей — строительство социализма и коммунизма — обусловила единые устрем-

ления деятелей культуры и искусства. Идеи борьбы за мир и прогресс, международную солидарность трудящихся, пафос созидания нового общества вдохновляют мастеров искусства стран социализма на создание произведений идейно значительных и масштабных. И в то же время их искусство не утратило своих национальных особенностей, тех специфических черт, которые слагались на протяжении веков и были неразрывно связаны с традициями народного искусства. Обмен творческим опытом с искусством Советского Союза и других братских стран обогащает искусство каждой из социалистических стран, поднимает его на новую, высшую ступень развития, помогает в борьбе за становление метода социалистического реализма. Велико значение деятелей старшего поколения, сумевших сохранить верность реализму на протяжении всей жизни и передать основы мастерства своим преемникам — художникам последующих поколений.

Процесс развития искусства в разных социалистических странах проходит по-разному. Но основные его тенденции ясно определились — искусство социалистических стран обращено к народу, к труду и жизни строителей нового мира. Во всех видах и жанрах искусства социалистических стран, основным художественным методом которых стал социалистический реализм, поднимаются темы революционной борьбы, раскрываются образы героев славного исторического прошлого и наших современников. И уже теперь можно говорить не только о высоких достижениях искусства каждой из социалистических стран, но также и о сложении целой системы искусства стран социалистического содружества, опирающейся на традиции прогрессивного демократического искусства предшествующего периода, на традиции всего мирового современного реалистического искусства, и в первую очередь искусства социалистического реализма.

Сплоченные едиными устремлениями, художники стран социализма своим искусством ведут непримиримую идеологическую борьбу с лагерем империализма и реакции. Мощной демонстрацией идейно-эстетических принципов стали выставки искусства художников социалистических стран в Москве (1958, 1975), в Софии (1974) и в столицах других социалистических стран.

За годы народной власти произошли коренные изменения в области культуры. Перед освобожденными народами открылись неограниченные возможности проявления всех творческих способностей. Вместо отдельных меценатов, покровителей искусства, заказчиком художника стал народ, кровно заинтересованный в развитии искусства. Коммунистические и рабочие партии и народные правительства создали все условия для всестороннего развития искусства. Творчество мастеров социалистических стран получило признание и за рубежом. Многие из них: А. Августинчич, Ж. Кишфалуди-Штробль, Ф. Кремер, В. Клемке, К. Баба, К. Покорный — стали почетными членами АХ СССР.

Невиданный размах во всех странах социализма получило монументальное искусство. Главная его задача — создание городских памятников и скульптурно-архитектурных ансамблей, увековечивающих подвиги народных героев, отдавших жизнь в национально-освободительных войнах и в борьбе с фашизмом, и мужество советских солдат-освободителей.

Наряду с монументальным искусством развивается и станковое, а также все виды декоративно-прикладного искусства.

В изобразительном искусстве *Народной Социалистической Республики Албании* развивается реалистическое направление. В живописи получили развитие различные жанры: исторический, бытовой, портрет, пейзаж. В 40-х годах появились первые произведения графики (карикатура, книжная иллюстрация, плакат). Скульпторы выступили с портретами, жанровыми композициями, монументальной скульптурой.

Устремления к созданию искусства, связанного с задачами народного строительства, проявляются в творчестве скульптора *Одисе Паскáли* (р. 1903), живописца *Наджмедина Займи* (р. 1916) и других.

Помолодела, преобразилась за годы народной власти *Народная Республика Болгария*. По всей стране выросли ансамбли нового типа, промышленные, жилые, курортные комплексы, среди которых славятся «Солнечный берег» и «Золотые пески» на Черноморском побережье. Воздвигнуты памятники борцам за освобождение Болгарии в Софии, Видине, Габрове, Пловдиве.

Незабываем Монумент в честь Советской Армии в Софии (1954), созданный коллективом скульпторов и архитекторов: *Марой Георги́евой* (р. 1905), *Ваской Емануи́ловой* (р. 1905), *Иваном Ла́заровым* (1890—1952), *Иваном Фу́невым* (р. 1900), *Любомиром Да́лчевым* (р. 1902) и другими. Четко вырисовываются на фоне неба и горных хребтов Витоши фигуры советского воина, болгарского рабочего и крестьянки. Монумент утверждает идею нерушимой дружбы между народами Болгарии и Советского Союза, дружбы, скрепленной совместно пролитой кровью в борьбе с иноземными завоевателями.

Символом нерушимой дружбы болгарского и советского народов стал также памятник советскому

воину-освободителю, воздвигнутый в 1955—1957 гг. на одном из холмов г. Пловдива скульптором *Василом Радослáвовым* (р. 1908—1969). Болгарский народ любовно называет этот памятник «Алеша».

К темам антифашистской борьбы обращаются лучшие болгарские художники. Драматичны образы мужественных и стойких партизан, ведущих неравную борьбу с врагами, — героев картин «Расстрел» (1954) и «Партизанская песня» (1959) *Илии Петрóва* (1903—1975). Тонко раскрывает внутренний мир борцов Сопротивления *Светлин Рýсев* (р. 1933). Проникновенны и романтичны образы партизан, созданные *Стояном Вéневым* (р. 1904). А в его картинах на темы современной жизни, свободного труда («Веселый год», 1957; «Первый трактор», 1962) проявляется дар доброго и меткого юмориста.

Современность, героическую и светлую, утверждает *Владимир Димúтров-Máйстора* (1882—1960). Удивительны по гармоничности и цветовой насыщенности его картины, воспевающие тружеников, буйное цветение фруктовых садов, обилие урожаев в родном Кюстендиле. Его «Девушка» (1952) — поэтическое воплощение красоты и молодости свободной Болгарии.

Один из крупнейших памятников, установленных в *Венгерской Народной Республике*, — Монумент Освобождения на горе Геллерт в Будапеште (1947). Автор его — *Жигмонд Кúшфалуди-Штрóбль* (1884—1975). Памятник возвышается над Дунаем, среди парка, и виден из разных районов города. Основная фигура памятника, олицетворяющая свободу и мир, — величавая женщина с пальмовой ветвью в поднятых руках. Расположенные у постамента этой главной фигуры аллегорические статуи посвящены героической борьбе народа за свободу. Здесь же статуя советского воина-освободителя.

К 20-летию Венгерской Народной Республики этот ансамбль дополнился новыми скульптурами на темы современности, установленными в парке по другую сторону холма. В это же время был возведен памятник Освобождения в Шальготарьяне (1965) *Йожефом Шóмодьи* (р. 1916). Идея памятника — молодость и мир — нашла выражение в образах девушек, выпускающих в небо голубей.

Очень современны жизнеутверждающие образы молодежи, созданные *Йенё Кéреньи* (р. 1908) в скульптурной группе «Демонстранты» (1953), в монументальных рельефах, украшающих здания вокзала в Дьере (1955) и общежития медиков в Будапеште (1965). Современная жизнь родной страны привлекает живописцев и графиков: *Эндре Доманóвского* (1907—1974) — автора многих картин и монументальных росписей; *Шандора Э́ка* (р. 1902), разрабатывающего также и темы революционной борьбы венгерского народа («Кровавый четверг. Демонстрация 1912 года», 1956; «Будем строить», 1970); *Кароя Раслера* (р. 1925), увлеченного искусством цирка.

Искусство *Социалистической Республики Вьетнам* тесно связано с борьбой народа за свободу и независимость Родины.

Используя богатый опыт народных мастеров, художники Вьетнама еще в 30-е годы создали новую технику живописи — *станковую лаковую живопись* (ранее лаковая живопись использовалась только для украшения различных изделий). На специально приготовленных досках пишут лаковыми красками, добавляя золото, серебро и инкрустацию яичной скорлупой. Художники *Нгуен Ван Ти* (р. 1918), *Фан Ке Ан* (р. 1923), *Ле Куак Лок* (р. 1918) создали реалистические картины, рассказывающие об успехах народа, о его многолетней борьбе за независимость.

Продолжает развиваться и традиционная живопись на шелке, напоминающая акварель. Художница *Ван Тхи Ха* (р. 1923) написала в 1972 г. на шелке картину «На ткацкой фабрике», изобразив работающих женщин. Многие художники СРВ пишут картины маслом. Так, известный художник *Чан Ван Кан* (р. 1910) написал маслом картину «Боец берегового ополчения» (1961), на которой изображена девушка-боец, стоящая на страже морского побережья. В СРВ развивается и гравюра на дереве. Очень декоративна и цветная гравюра «Сбор кофе» (1964) *Луан Суан Ни* (р. 1913).

Скульпторы СРВ *Чан Ван Лам* (р. 1915), *Зьен Минь Тяу* (р. 1919), так же как и живописцы, создали образы героев национально-освободительной борьбы.

Провал американской агрессии против вьетнамского народа, освобождение Южного Вьетнама и воссоединение страны создали весьма благоприятные условия для дальнейшего развития искусства в СРВ.

Активная социальная направленность и народность отличают современное искусство *Германской Демократической Республики*. Наиболее прогрессивные немецкие художники старшего поколения, чье творчество сформировалось еще в период борьбы с фашизмом, после установления народной власти приняли активное участие в создании новой культуры и искусства, в искоренении мрачного наследия фашистской идеологии и последствий войны. Это *Макс Лúнгнер* (1888—1959) — интернационалист и публицист, вынужденный до установления республики долгие годы жить за рубежами родины; это *Ханс Грýндиг* (1901—1958) и *Леа Грундиг* (р. 1906);

Ф. Кремер. Монумент борцам Сопротивления фашизму в Бухенвальде (фрагмент). Открыт в 1958. Бронза. ГДР.

Я. Кулих. Памятник героям Дуклы на Дукельском перевале. 1964. Бронза. ЧССР.

Отто На́гель (1894—1967), один из инициаторов установления дружеских контактов между немецкими и советскими художниками еще в 1920-е годы. Большое влияние на формирование послевоенного немецкого искусства оказало творчество страстной и мужественной *Кете Ко́львиц* (см. ст. «Искусство капиталистических стран XX в.»).

В память о высоком героизме борцов-антифашистов были созданы мемориальные ансамбли, возведенные на местах бывших концентрационных лагерей смерти — Бухенвальда, Заксенхаузена, Равенсбрюка. Особенно впечатляющ масштабный по размаху мемориал на месте концлагеря Бухенвальд (1952—1958). В едином комплексе здесь объединены творения архитекторов и полные драматизма и психологической глубины художественные образы скульпторов, стихи Иоганнеса Бехера и звон колоколов на башне, документы и вещественные свидетельства прошлого. Автор центральной многофигурной композиции — скульптор *Фриц Кре́мер* (р. 1906). Памятник Кремера состоит из одиннадцати исполинских фигур. Это истощенные и измученные узники лагеря смерти, которые предпочли умереть в борьбе, чем жить в неволе, и подняли восстание. Изображения полны сурового мужества и скорбной силы. Несокрушимая воля к победе написана на лицах восставших.

Развитию современной науки посвятил многие свои монументальные росписи *Вальтер Во́мака* (р. 1925). В росписях, созданных им при оформлении Университета имени Гумбольдта, наряду с выдающимися немецкими учеными изображен и первый космонавт Юрий Гагарин (1962).

Глубокая человечность, виртуозная отточенность исполнения отличает графику *Вернера Кле́мке* (р. 1917), а также его театральные декорации и костюмы. Особое место в творчестве Клемке занимают иллюстрации к сказкам братьев Гримм и Андерсена, повестям Жюля Верна и Марка Твена, учебникам. *Вольфганг Матто́йер* (р. 1927) одну из своих работ — «Начало» (1971) — посвятил труду людей, строящих новую жизнь в ГДР.

Дальнейшее развитие после образования *Китайской Народной Республики* получила национальная живопись *гохуа*, которая исполняется на шелке или мягкой пористой бумаге прозрачными водяными красками и тушью. Крупнейшим художником, работавшим в национальных традициях, был *Ци Бай-ши* (1860—1957). Если живописцы прошлого создавали пейзажи в мастерских на основе своих впечатлений, то современные художники, путешествуя по стране, запечатлевают живописные места природы. К их числу принадлежит *Ли Кэ-жань* (р. 1907).

Получила широкое развитие и масляная живопись, появившаяся в Китае только в конце XIX в. Одним из первых живописцев, внедривших в Китае масляную живопись, был *Сюй Бэй-хун* (1895—1953), стремившийся сочетать достоинства гохуа и европейской манеры исполнения. Замечательный художник много писал маслом и в стиле гохуа. Его кисти

Ж. Кишфалуди-Штробль. Монумент Освобождения на горе Геллерт. 1947. Бронза и другие материалы. Будапешт. ВНР.

Справа: К. Дуниковский. Памятник силезским повстанцам на горе св. Анны близ Катовице. 1949—1952. Камень. ПНР.

принадлежат правдивые портреты рабочих и деятелей искусства.

Китайские скульпторы создали образы партизан, рабочих и исторических деятелей. Скульптор *Лю Кай-цюй* (р. 1904) в барельефах Памятника народным героям, воздвигнутого в 1953—1958 гг. в Пекине, отразил борьбу народа за независимость Родины, а скульптор *Хуан Ли-шао* (р. 1927) в фигуре Ли Сючэна, вождя крестьянской войны (известной в истории как восстание тайпинов), с большой выразительностью показал духовную силу героя, его волю и мужество.

В первые же годы после освобождения от колониального режима и создания *Корейской Народно-Демократической Республики* в произведениях корейских художников и скульпторов наблюдалось стремление к укреплению прогрессивных национальных традиций искусства. Уже в первые послевоенные годы была возрождена национальная живопись *чосонхва́*, т. е. живопись на шелке или бумаге водяными красками и тушью. Часто художники создают свои произведения в технике чосонхва на створках ширм, служащих украшением комнат. В настоящее время многие живописцы пишут картины масляными красками на холсте, эта техника стала известна в Корее в начале XX в.

Произведения современных художников Кореи живо и реалистично показывают преобразования в жизни республики, трудовые подвиги народа. Тема героической борьбы народа за независимость Родины в 1950—1953 гг. волнует многих художников КНДР. Романтическое по своему характеру произведение *Ли Чхо́на* (р. 1940) «Дед на реке Нактонган», написанное в 1966 г. в технике чосонхва, рассказывает о героическом подвиге старика крестьянина, который в дни сражений перевозил в своей лодке солдат, пробиваясь в зарослях реки, пылающей от взрывов снарядов.

Как и ранее, художники КНДР воспевают красоту родной природы. Свежестью цвета, романтикой проникнут пейзаж художника *Кима Менгю́* (р. 1922) «Небесное озеро на горе Пэктусан» (1970).

Значительные успехи можно наблюдать и в становлении скульптуры в КНДР. Коллективом ведущих скульпторов в 1961 г. в Пхеньяне был сооружен монумент «Чхоллима» («Конь, опережающий время»), олицетворяющий успехи народа в труде.

Высок уровень производства керамики в Корее. Большие успехи у мастеров лаков и художественной вышивки.

Победа в 1959 г. народной революции на Кубе привела к образованию *Республики Куба*. Это была первая страна американского континента, вступившая на путь социалистического развития. Активно включились в общественную жизнь страны скульпторы *Хуан Хосе Си́кре* (р. 1898), *Теодоро Рамос Бла́нко* (р. 1902). Художник *Кармело Гонса́лес* (р. 1920) создал мастерскую плаката, где работают такие талантливые мастера, как *Р. Кинта́на* (р. 1927) и *О. Я́нес* (р. 1926). О. Янес написал портрет латиноамерикан-

В. Димитров-Майстора. Невеста. 1935. Холст, масло. Национальная художественная галерея. София. НРБ.

Чхве Бён Чхуль. Утро на пастбище в Чансоне. 1963. Живопись чосонхва. Музей национального искусства. Пхеньян. КНДР.

К. Баба. Крестьяне (из цикла «1907 год»). 1958. Холст, масло. Музей искусств Социалистической Республики Румынии. Бухарест. СРР.

25-этажное административное здание в центре Белграда СФРЮ.

ского революционера, одного из руководителей кубинской революции 1959 г. Эрнесто (Че) Гевара (1974). Интересные произведения графики и живописи созданы также *А. Арментóросом* (р. 1907), *С. Каберой Морено* (р. 1923; «Сельский триптих», 1960). *Луис Мигель Вáльдес* (р. 1949) создал замечательные портреты руководителей и героев кубинской революции Фиделя Кастро и Эрнесто (Че) Гевара («Че и Фидель», 1975) и чилийского президента Сальвадора Альенде (1975).

В живописи *Монгольской Народной Республики* существуют одновременно два направления. Художники, придерживающиеся национальной традиционной техники живописи, пишут свои картины на полотне густыми красками типа гуаши и часто с дополнением золота. Они не применяют светотени, а

У. Ядамсурэн. Народный сказитель. 1958. Полотно, гуашь. Музей изобразительных искусств МНР. Улан-Батор.

Чан Донг Лыонг. Молодость. 1958. Акварель на шелке. СРВ. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

используют лишь выразительность линий и цветовых пятен. Эта техника живописи называется *монго́л-зура́г*.

Первым большим национальным художником Монголии был *Марзан Шара́в* (1869—1939). Его по праву считают отцом современной монгольской живописи. Шарав приветствовал Великую Октябрьскую социалистическую революцию и одним из первых написал портрет В. И. Ленина (1924). В настоящее время много молодых художников осваивают приемы традиционной живописи монгол-зураг. Прославленный художник *Уржингийн Ядамсурэ́н* (р. 1905) очень живо написал в этой технике народного сказителя (1958), а *Адъяагий Сэнгэцо́хио* (р. 1917) в 1962 г. выполнил портрет Марзана Шарава.

Второе, не менее значительное направление — *станковая живопись маслом*, появившаяся в МНР под влиянием европейской. В своих полотнах художники этого нового направления правдиво показывают те большие перемены, которые происходят в жизни монгольского народа. Образы пастухов, отважных укротителей коней, доярок нашли живое воплощение в творчестве *Очирына Цэвэгжа́ва* (1915 — 1975) и известного художника *Нямосорына Цултэ́ма* (р. 1923; «Гуртовщица», 1968; «Ю. Цеденбал среди скотоводов», 1975). В своей картине «Дорога» (1971) он раскрывает своеобразную красоту степного пейзажа, овеянного поэзией безграничного простора и тишины. Художники *Дагдангийн Амгала́н* (р. 1933) и *Содномын Нацагдо́рж* (1928—1973) создают станковые эстампы, книжные иллюстрации и плакаты.

Работы монгольских скульпторов радуют своей непосредственностью. Скульптор *Дамдингийн Дамдима* (р. 1928) создает образы простых людей МНР. Интересны работы скульптора-самоучки *Нямына Жамба* (р. 1910), который с поразительной правдивостью передает укрощение диких коней.

Великий трудовой подвиг совершили строители, архитекторы, художники, скульпторы, ученые *Польской Народной Республики*, возродившие после войны из руин и пепла Варшаву. Они не только построили новые здания, но и реконструировали основные историко-культурные сооружения, точно повторив уничтоженные оригиналы. Работы по восстановлению разрушенных фашистами городов развернулись по всей стране. С особым подъемом и размахом героический дух эпохи выразил в своих послевоенных работах скульптор *Ксаверий Дуниковский* (1875—1964). Он принимал участие в восстановлении Вавельского замка в Кракове, создал монумент Освобождения в Ольштыне (1949—1955), памятник силезским повстанцам на горе св. Анны близ Катовице (1949—1952).

А в 1960-е годы в Катовицах был установлен памятник силезским повстанцам скульптором *Густаво́м Зе́млой* (р. 1931).

К 20-летней годовщине народной власти на Театральной площади в Варшаве возведен «Памятник героям Варшавы. 1939—1945» (1964), который иначе называют «Варшавская Нике». Автор его *Мариан Коне́чный* (р. 1930) сумел найти яркий, выразительный образ.

Широкую известность завоевал польский плакат, ставший в послевоенное время одним из важнейших видов идеологического оружия в борьбе за построение социализма в Польше. С именем *Тадеуша Трепко́вского* (1914—1954), одного из признанных мастеров политического плаката, связывается понятие *школы польского плаката*. В антивоенном плакате «Нет!» (1952) художник создал образ большой обобщающей силы, связав воедино бомбу, дымящиеся развалины и веское короткое «Нет!» войне. Символом мира и трудового подъема освобожденного народа стал его плакат «Варшава» (1952), на котором изображены: белый голубь, строительный кран и четкие буквы, слагающиеся в слово «Варшава».

Особого размаха в *Социалистической Республике Румынии* достигло строительство новых общественных зданий, промышленных и курортных центров. Громады курортных корпусов разных форм и размеров выросли по Черноморскому побережью Румынии, образуя современные ансамбли, включающие произведения скульптуры, мозаики, росписи.

Преобразился старый Бухарест. Особенно красивы архитектурный ансамбль здания газеты «Скынтейя», новый центр Бухареста с высотными зданиями. Разнообразны памятники столицы. Среди них масштабный и строгий памятник В. И. Ленину (1960) *Бориса Караджи́* (р. 1906). Гармоничен и полон поэзии памятник композитору Дж. Энеску (1959) *Иона Жа́ли* (р. 1887), последовательно отстаивающего принципы реализма в румынской пластике. Жаля создал памятники выдающимся деятелям румынской истории (Штефану Великому, 1973), труженикам современной Румынии.

Румынские трудящиеся, и прежде всего крестьяне, — главные герои картин *Корнелиу Ба́бы* (р. 1906), одного из одаренных живописцев современности, раскрывающего мир надежд, переживаний, радостей и горестей простого человека. Остро психологичны характеристики героев в картинах «Отдых в поле» (1954) и «Крестьяне» (1958), посвященных крупнейшему крестьянскому восстанию 1907 г. в Румынии. Старые и молодые крестьяне, дети изображены в его картинах со всей силой реалистического мастерства. Неразрывно связаны они с землей, на которой живут и работают. Среди созданных им портретов привлекает глубиной характеристики портрет Михаила Садовяну (1953) — писателя, чьи произведения иллюстрировал художник.

Многообразные темы современности успешно решает в технике гравюры *Бела Ги Са́бо* (р. 1905).

Значительных успехов достигли мастера *Чехословацкой Социалистической Республики*. Тема советско-чехословацкой дружбы нашла волнующее претворение в выразительной скульптурной группе «Братание» (1947—1950) *Карела По́корного* (1891—1962), который сумел передать чувства братской дружбы, родства между советским солдатом-освободителем и чешскими крестьянами. Романтической

Архитектура социалистических стран XX в.

За небывало короткий срок в странах социализма построены сотни новых городов и поселков, реконструированы старые. Такого размаха строительства не знала в прошлом ни одна из этих стран.

Первая и важнейшая особенность архитектуры стран социализма — *комплексность*. Зодчие стараются соединить в единый комплекс все, что нужно людям для труда, жизни и отдыха.

Так задуман коллективный жилой дом в поселке Горный Литвинов в Чехословакии, построенный в 1958 г. архитекторами Е. Линга́ртом и В. Ги́льским. Удобные квартиры недалеко от работы, вокруг много зелени. В невысоком блоке между двумя корпусами дома — детские сады, магазины, столовые, клубные комнаты, физкультурный и лекционный залы.

Вторая особенность архитектуры социалистических стран — *индустриальные* методы строительства. Крупные блоки, панели, современные строительные материалы определяют облик новых зданий.

Всему миру известны черноморские курорты Болгарии, например курорт «Альбена», построенный в 1967—1972 гг. по проекту бригады архитектора Н. Ненова.

Еще одна отличительная особенность архитектуры стран социализма — создание крупных *градостроительных ансамблей*. Таким ансамблем стала грандиозная система центральных магистралей и площадей Берлина — столицы ГДР. Особенно большое впечатление производит новый облик старого общественного центра города — площади Александрплац (1964; проект архитекторов Й. Нэтера и Н. Швейцера). Высотный отель «Штадт Берлин», Центральный дом торговли, тщательно реставрированные старые здания, 14-этажный Дом учителя (архитектор Г. Хензельман, 1964), скульптуры, фонтаны образовали интереснейший ансамбль.

Гитлеровцы дотла разрушили прекрасную столицу ПНР. Но поляки собрали все старинные чертежи и фотографии и по ним восстановили облик исторического центра Варшавы, воссоздав затейливые фасады средневековых зданий. А за ними — современные клубы, кафе, магазины. Интересен проект дома-города венгерского архитектора Э. Золотаи (1962). Здесь детские сады, ясли, магазины, столовые размещаются не в отдельном блоке, а в самом доме, в коридорах-улицах, идущих по каж-

взволнованностью и лиризмом овеян созданный им образ поэтессы Божены Немцовой (памятник на Славянском острове в Праге, 1954). Глубина замысла, масштабность, суровый драматизм отличают памятники павшим воинам Советской Армии (1960) в Братиславе, над которыми работали крупнейшие словацкие ваятели: *Рудольф Прибиш* (р. 1913), *Иозеф Костка* (р. 1912), *Ян Кулих* (р. 1930), *Александр Тризулиак* (р. 1921), *Тибор Бартфай* (р. 1922) и *Ладислав Снопек* (р. 1919).

Драматичны и значительны скульптурные образы словацкого ваятеля Яна Кулиха, автора памятника героям Дуклы на Дукельском перевале (1964). Сродни им образы героев прошедшей войны, исполненные в мозаике *Владимиром Сыхрой* (1903—1963). Мозаикой оформлен зал Советской Армии памятника Народному освобождению на горе Витков в Праге (1953). На террасе Ледебургского дворца в Праге *Адольфом Забранским* (р. 1909) выполнены в технике сграффито монументальные настенные композиции «В память Освобождения» (1955). Эти композиции привлекают искренностью чувств.

О всенародном строительстве тепло и живо рассказывает *Мария Медвецка* (р. 1914) в картине «Юный строитель Оравской ГЭС» (1954). Поэзию и неповторимый облик родного города передает в пейзаже «Прага зимой» (1958) *Ян Славичек* (1900—1970), который все свое искусство, свое высокое мастерство посвятил Праге.

Высокий профессиональный уровень присущ чехословацким мастерам графики. Ясность гуманистического восприятия, чеканность формы, артистизм линий отличают графику *Макса Швабинского* (1873—1962). Глубоко вошел в сознание народа созданный им образ национального героя Чехословакии Юлиуса Фучика (1950), молодого, вдохновенного, бесстрашного. Образы целеустремленных, суровых борцов за свободу народа созданы *Винцентом Гложником* (р. 1919). На тему современности художник создал цикл линогравюр «Конституция ЧССР» (1961). О весне, о жизни своих современников рассказывает *Орест Дубай* (р. 1919).

Всемирную славу искусству *Социалистической Федеративной Республики Югославии* принес великий скульптор нашего века *Иван Мештрович* (1883—1962). Он автор многих прекрасных монументов, и в том числе памятника Неизвестному солдату, воздвигнутого на горе Авала около Белграда. В традициях реалистического искусства работает талантливый ученик Мештровича *Антун Августинчич* (р. 1900). Поразителен размах исполненного им памятника Советской Армии (1945—1947) в Батиной-Скеле. Венчает его статуя Победы — величавой женщины со строгим прекрасным лицом, с поднятой вверх рукой, держащей меч. Весь ее облик утверждает торжество победы народа. Рельефы монумента рассказывают о совместной борьбе югославских и советских воинов против фашистских захватчиков.

дому десятому этажу. И дом этот высотой не в 12 этажей, а в 30 и даже местами в 50. Длина его около 3 км.

Все архитектурные журналы мира рассказали о построенном в Гаване (Куба) в 1963 г. здании Государственной школы изящных искусств (архитектор Р. Порро и другие), о его удобных аудиториях, тенистых двориках для выставок и работы.

Примером интересной работы стало здание консервного завода в Ньиредьхазе (Венгрия, 1965; архитектор Л. Фэлдеши).

Образцами современной архитектуры стали торговый центр «Универсам» в Варшаве (1961; архитекторы Н. Гриневецкий, И. и Е. Красинские, инженеры В. Залевский и А. Журавский), здание научного института в Праге (1965; архитектор К. Прагер), гостиница «Пелегрин» близ Дубровника в Югославии (1960-е годы; архитектор Д. Финц), спортивный зал «Фестиваль-68» в Софии (1968; архитекторы И. Татаров и Д. Владишки).

Архитекторы стран социализма опирались на богатые народные традиции, им помогал опыт прогрессивной мировой архитектуры. И конечно, маяком их исканий стали постройки зодчих СССР.

Р. Порро и другие. Государственная школа изящных искусств. 1963. Гавана. Республика Куба.

Из истории искусства нашей Родины

Пути развития искусства нашей Родины

Искусство нашей Родины в своем развитии прошло те же этапы, что искусство многих стран Европы и Азии. Но были здесь и свои особенности, которые определялись своеобразием социально-общественных и политических процессов. В эпоху средневековья, как известно, содержание искусства, характер его различных видов и жанров зависели не только от господствующего тогда класса феодалов, но и от религии. Именно поэтому искусство Руси, Украины, Белоруссии, Молдавии, Армении, Грузии, связанное с православием, значительно отличалось от искусства народов Средней Азии, Казахстана, Азербайджана, где господствовал ислам. В свою очередь, в Литве, Латвии, Эстонии, искусство которых развивалось под воздействием католической и протестантской Европы, получили распространение формы и стили, характерные для многих европейских стран. И все же уже в средние века начался процесс сближения искусства народов нашей Родины, процесс, который получил свое развитие в последующие столетия.

В XVIII и особенно в XIX в. связи между искусством различных народов нашей страны становились все более глубокими. Особенно важно отметить влияние русского искусства на развитие искусства народов, населявших царскую Россию. Художники Закавказья, Украины, Белоруссии, Прибалтики ориентировались на передовое русское искусство, связанное с прогрессивными, революционными идеалами своего времени. Это во многом определило характер их искусства.

В русском искусстве наблюдались те же художественные направления и стилевые течения, которые были характерны для всего европейского искусства. От белокаменных храмов Киева, Владимира и Суздаля, суровых крепостных сооружений Новгорода, неповторимых по колориту росписей Рублёва и Дионисия, живописных московских теремов и церквей XVII столетия русское искусство прошло долгий и сложный путь, который лежал через пышное великолепие дворцов Растрелли, созданных в XVIII в. в стиле барокко; через спокойную простоту и строгое величие искусства классицизма, ярчайшими представителями которого в XVIII в. были скульптор Козловский и архитекторы Баженов и Казаков, а в начале XIX в. — архитекторы Воронихин, Захаров, Росси и Стасов; через романтизм Кипренского; через разящее, гневно разоблачающее царизм искусство передвижников, методом которых стал критический реализм; через сложные искания художников, творивших на стыке двух веков, к самому гуманному и передовому искусству в мире — искусству социалистического реализма.

Древнерусское искусство

Киев, Новгород, Владимир, Суздаль, Псков, Москва... Да разве перечислишь все города на Руси, овеянные многовековой славой, города, в которых сохранились памятники древнерусского искусства. Нас и теперь поражают своей красотой и величием кремли и монастыри, златоглавые белокаменные храмы, причудливые, будто сказочные деревянные церкви.

Искусство Древней Руси охватывает несколько веков — от X в., времени Ярослава Мудрого, до эпохи Петра I. У своих истоков древнерусское искусство было тесно связано с предшествующей ему культурой восточнославянских племен, которые, в свою очередь, унаследовали многие художественные традиции скифо-сарматского мира и античных колоний Северного Причерноморья (см. ст. «Древнее искусство народов нашей Родины» и т. 8 ДЭ, статьи раздела «Наша Родина в средние века»).

До нас почти не дошла гражданская архитектура времени расцвета *Киевского государства* и начала феодальной раздробленности — X — начало XII в. Только из раскопок и по скупым литературным свидетельствам мы узнаем, что простой люд жил в полуземлянках, что дома (*хоромы*) богатых людей и князей строились из нескольких деревянных срубов со сложными переходами и крышами, что возводились и богато украшенные каменные дворцы. От той поры до нас дошли остатки крепостных валов, древние врата, церковные здания, башня дворца в Боголюбове — памятник древнерусской гражданской архитектуры XII в.

Изумительные памятники искусства Киевской Руси сохраняют наши музеи. Произведения живописи, рукописные книги, украшенные миниатюрами и заставками, предметы, вырезанные из дерева, кости, камня, ювелирные украшения говорят об очень высокой художественной культуре. Успехи прикладного искусства объясняются высоким развитием всевозможных ремесел (Киевская Русь знала их свыше 60).

В храмах Древней Руси не только совершали церковную службу — в них принимали послов, проводили церемонию утверждения князей на правление, хранили казну, библиотеки. В Новгороде вокруг храмов происходили собрания горожан (*вече*). Древние летописи рассказывают нам, что в храмах многократно спасались люди от врагов во времена набегов монголо-татарских завоевателей.

Грандиозные здания соборов XI в. и теперь стоят в Киеве и Новгороде. Они были названы *Софийскими* в честь главного собора столицы Византии Константинополя (теперь Стамбул) — св. Софии. Русские, приняв религию византийцев — православие, старались подражать им в роскоши и величии дворцовых церемоний и церковной службы.

Внутреннее убранство Софийского собора в Киеве (заложен в 1037) поражает великолепием. Он украшен мозаиками из разноцветных камней, керамики и смальты (кусочки стекла, окрашенные в различные цвета) и фресками (см. ил. в т. 8 ДЭ, с. 196). Образы святых и сцены из их жизни на фресках и мозаиках монументальны и величественны. Однако роспись храма прославляла не только христианскую религию, но и могущество государственной власти. На хорах храма был портрет его основателя — князя Ярослава Мудрого, его дочерей и сыновей (теперь сохранились только изображения дочерей и младших сыновей), а на стенах вдоль лестниц, ведущих на хоры, — сцены конных состязаний, охоты, цирковых представлений.

В начале XII в. в Киеве и Новгороде продолжают строить громадные здания соборов. Примером таких сооружений в Новгороде могут служить стоящие на берегах реки Волхов соборы Антониева (1117) и Юрьева (1119; *мастер Петр*) монастырей.

Древнейшие здания возводились из светлого узкого кирпича, скрепляемого связующим раствором, который, застывая, образовывал широкие полосы — *цемянки*. Часто в стены закладывали большие необработанные камни. Теперешняя белая окраска стен принадлежит более позднему времени.

В середине и конце XII в. в Новгороде и Пскове возводятся уже небольшие по размерам одноглавые церкви в форме куба с тремя полукруглыми выступами — *апсидами*. Внутри эти храмы предельно просты. Типичные постройки такого рода — церкви Георгия в Старой Ладоге (вторая половина XII в.), Спаса на Нередице (1198) в Новгороде, Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря (ок. 1156) в Пскове и др.

С начала XII в. начинает развиваться, приобретая все большее значение, *Владимиро-Суздальское княжество*, или, как говорили в древности, Залесская земля.

В городах Залесья — Ростове, Переславле-Залесском, Суздале и Владимире — при князе Юрии Долгоруком и его сыновьях Андрее Боголюбском и Всеволоде Большое Гнездо возводят крепостные стены, строят дворцы и соборы. Строительство велось из местного белого камня, здания богато украшались резьбой — аркатурными поясками с масками (*аркатура* — ряд декоративных ложных арок на фасаде здания или на стенах внутренних помещений), перспективными порталами, сложно профилированными окнами. Таковы Успенский собор (1158—1160; перестроен после пожара в 1185—1189) и Золотые

Софийский собор в Новгороде. 1045—1050.

ворота (башня с проездной аркой, увенчанная надвратной церковью; 1164) во Владимире, церковь Покрова Богородицы на Нерли (1165), башня дворца в Боголюбове (1158—1165) и др. Стены же Дмитриевского собора во Владимире (1194—1197) и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234), как ковром, покрыты изображениями человеческих фигур, фантастических зверей, птиц, растений.

По свидетельству литературных источников, древние соборы были богато украшены иконами, однако дошло до нас от той поры менее 30 икон.

Изучение их стало возможным только после Великой Октябрьской социалистической революции, когда ученые разыскали их в церквах и монастырях, а реставраторы расчистили их от более поздних слоев живописи.

Иконы писали на досках, которые скреплялись поперечными деревянными брусками — *шпонками*. На доску обычно наклеивали холст — *паволоку*. Паволоку покрывали *левкасом* — смесь мела и клея. Левкас полировали до блеска и по нему писали яичной темперой — минеральными и растительными красками, разведенными желтком. Готовую икону покрывали олифой. Олифа со временем темнела, икона покрывалась грязью и копотью, и тогда ее записывали новой живописью. Некоторые иконы обновляли по три и более раз. Эту-то более позднюю живопись и приходится расчищать реставраторам, чтобы обнаружить древнее письмо.

Художники в иконах умели передавать и свои чувства и надежды, свое отношение к добру и злу, идеалы своего народа.

Самые древние русские иконы относятся к концу XI — началу XIII в. Они полны спокойного величия, изображают мужественных, сильных, умных людей, готовых на подвиг. Таковы воины — Дмитрий Солунский на иконе, хранящейся в Третьяковской галерее, и Георгий на иконе, находящейся в музее Московского Кремля. Они смелые воины, в полных доспехах, в сильных руках у них мечи и щиты.

В виде заступницы за людей изображается богоматерь на иконе Великая Панагия (ГТГ; Панагия в переводе с греческого — «совершенная святость»). Богоматерь стоит с поднятыми вверх руками, как бы заслоняя людей от всех бед.

Художники древней поры использовали насыщенные по тону синие, зеленые, вишневые краски, которые казались еще глубже в соседстве с розовыми и голубыми оттенками, ярко-красным и белым цветом. А благодаря сочетанию этих красок с золотым и серебряным фоном красочная гамма приобретала особую торжественность и звучность.

Развитие владимиро-суздальского искусства было прервано в конце 30-х годов XIII в. вторжением монголо-татар. Города были разрушены, села сожжены. Началось многовековое монголо-татарское иго.

В *Новгороде* и *Пскове*, не пострадавших от монголо-татар, строились в XIV в. небольшие каменные

Церковь Покрова Богородицы на реке Нерли (близ города Владимира). 1165.

Справа: церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде. 1374.

Георгий-воин. Икона XI — XII вв. Государственные музеи Московского Кремля.

Внизу справа: Чудо Георгия о змие. Икона. Начало XVI в. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Феофан Грек. Ангел. Фреска из церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. 1378.

храмы. Расписывали их и русские и приезжие мастера. В новгородской церкви Спаса на Ильине улице (1374) работал знаменитый художник уроженец Византии *Феофан Грек* (1330-е — ок. 1410). Созданные им фрески построены на тонком сочетании различных коричневых, голубых, синих и сиреневых оттенков. Темные лица, на которые нанесены энергичные белые мазки (*пробела́*), полны необычайной внутренней силы и экспрессии.

Однако русские города начинают постепенно возрождаться из пепла. Блестящие традиции владимиро-суздальского искусства и вдохновляющие это искусство идеи объединения Руси были подхвачены и развиты в XIV в. художниками Москвы. Ведущая роль в художественной культуре с конца XIV в. переходит к Москве, возглавившей объединение русских земель и борьбу за освобождение от монголо-татарского ига.

В Москве работал знаменитый художник Древней Руси *Андрей Рублёв*. Дата рождения Рублёва точно не установлена, предполагают, что он родился между 1360 и 1370 г. Вероятно, он был монахом Троице-Сергиева монастыря — одного из крупных культурных центров Руси той поры (находится в Загорске под Москвой), а под конец жизни — Андроникова монастыря в Москве. Дважды о нем сообщают летописи: в 1405 г., когда он с Прохором из Городца и Феофаном Греком расписывал Благовещенский собор в Московском Кремле и писал для него иконы, и в 1408 г., когда он со своим старшим другом иконописцем *Даниилом Чёрным* (ок. 1360—1430) работал над восстановлением росписи и иконостасом Успенского собора во Владимире (старая живопись собора почти целиком погибла во время монголо-татарского нашествия в 1237 г.). Сохранились выполненные Рублёвым для этого собора фрески на тему «Страшного суда» (по религиозным преданиям, «Страшный суд» — это якобы божий суд, который должен был состояться в определенный день, «конец мира», в который всем людям воздастся по заслугам: грешники получат наказание, а праведники — вечное блаженство). До нас дошла далеко не вся грандиозная композиция, которая когда-то занимала западную часть собора, а только фрагменты. Живопись утратила былую яркость красок, поверхность ее сильно потерта. Но образы ее и теперь покоряют нас красотой и плавностью движений. И главное — эта роспись глубоко человечна: мягкие и нежные лица святых — это лица простых русских людей.

Рублёв работал также над росписью Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры и в Андрониковом монастыре, где был, видимо, и похоронен около 1430 г.

Рублёв, как и другие художники Древней Руси, никогда не подписывал свои произведения, поэтому вопрос об его авторстве в каждом конкретном случае не раз вызывал споры ученых.

«Троица» — одно из самых достоверных произведений Рублёва. Она была написана в 1-й четверти XVв. для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря в честь его основателя — крупного церковно-политического деятеля Сергия Радонежского (ок. 1321—1391).

На иконе изображены три ангела, сидящие за столом вокруг жертвенной чаши. Кажется, что между ними происходит тихая беседа. Они пришли в дом к пророку Аврааму и предсказали ему рождение сына — таков богословский смысл иконы. Но Троица была и особым праздником — в этот день, по обычаю, мирились поссорившиеся люди. И это второе содержание и является в «Троице» главным. *Мир, согласие, единодушие* — вот к чему призывает художник русских людей. И это реальное содержание иконы отражало стремление русских людей к объединению Руси и к единодушному отпору врагам. Поэтому не случайно эта икона была посвящена Сер-

Андрей Рублёв. Троица. Икона. 1-я четверть XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

гию Радонежскому — яростному поборнику объединения Руси, противнику феодальных войн и распрей.

В иконе все гармонично, согласно. Чистые краски: ярко-васильковая, нежно-зеленая, золотисто-желтая, голубая — напоминают нам краски русской природы в ясный июньский день.

Кисти Андрея Рублёва принадлежат еще три иконы: Спас (Иисус Христос), Архангел Михаил и Апостол Павел, найденные около звенигородского собора Успения «на Городке». В этих иконах гуманизм художника проявился с особой силой (все три в ГТГ). Особенно замечателен Спас. В его добром лице воплотился идеал человека того времени.

В конце XV — начале XVI в. жил и творил другой замечательный русский художник — *Дионисий* (ок. 1440 — после 1502 или 1503). Он работал в Боровске, Москве, Волоколамске, Ферапонтовом монастыре под Кирилловым (недалеко от Вологды), в Павлово-Обнорском монастыре. Писал фрески, иконы, возможно, миниатюры для книг. Особенно значительна его работа в Ферапонтовом монастыре, где он создал фрески, музыкальные по линиям и ритмам, бесконечно богатые по красочной гамме. Знамениты две его иконы, рассказывающие о жизни московских митрополитов XIV в. Петра и Алексия, — «Митрополит Петр в житии» и «Митрополит Алексий в житии» (первая — в Успенском соборе Московского Кремля, вторая — в ГТГ). Очень интересны *клейма* этих икон, в которых рассказывается о действительных исторических событиях (в иконописи

клеймами называются небольшие законченные композиции, расположенные вокруг большого центрального изображения). Например, о поездке Алексия с дипломатическим поручением к татарскому хану, об исцелении жены хана Тайдулы.

Во многих клеймах изображена реальная архитектура того времени: белые храмы с шлемовидными крышами, звонницы.

В конце XV в. в Новгороде были написаны первые произведения, которые можно отнести к *историческому жанру*, — это иконы, иллюстрирующие историческую повесть о победе новгородцев над суздальцами в 1169 г. (одна из них хранится в ГТГ, другая — в ГРМ, третья — в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике).

Ценнейшими произведениями древнерусского искусства являются рукописные книги. Трудно даже передать то глубокое эстетическое чувство, то волнение, которое охватывает человека, когда он перелистывает древнерусскую рукописную книгу. Кожаный или парчовый переплет, нередко украшенный ювелирными изделиями; белый гладкий пергамент (бумага появилась только в XV в.); тщательно выведенные буквы; полные фантазии, созданные из рисунков зверей, птиц, цветов, листьев и различных завитков инициалы; яркие, затейливые, многокрасочные заставки; мастерски написанные миниатюры — все это делает книгу настоящим произведением искусства (см. ил. в т. 8 ДЭ, с. 200, 201, 211 и ст. «Летописцы Древней Руси»).

Книги писались и украшались от руки в многочисленных *скрипториях* — мастерских письма при монастырях. И сейчас в библиотеках хранятся тысячи рукописных книг, созданных в Древней Руси.

В середине XVI в. книги на Руси начали печатать. Первая печатная книга («Апостол») была создана в Москве в 1564 г. в типографии, организованной И. Федоровым вместе с П. Мстиславцем (см. т. 8 ДЭ, ст. «Первопечатник Иван Федоров»).

Сначала тиражи печатных книг были очень малы, поэтому и во второй половине XVI и даже еще в XVII в. наряду с печатными создавались и рукописные книги. Продолжали писать рукописные книги и для особо торжественных случаев.

Во второй половине XV и XVI в. Москва подчиняет себе все русские княжества, *создается единое Русское государство*. Перед ним встает задача построить новую оборонительную систему. Поэтому начинают строиться новые *города-крепости*, ремонтируются и перестраиваются существовавшие ранее кремли, возводятся крепостные стены монастырей. К этому времени относятся существующие ныне стены кремлей: Москвы (1485—1516; см. ст. «Московский Кремль»),

Преображенская церковь в Кижах. 1714.

Тулы (1514—1521), Коломны (1525—1531), Нижнего Новгорода (1500—1511), а также монастырей: Новодевичьего (основан в 1524), Симонова (основан в 1379; оба Москва), Кирилло-Белозерского (основан в 1397, Кириллов), Троице-Сергиева (основан между 1337—1340, Загорск) и др.

Новым в зодчестве XVI в. было строительство каменных церквей с *шатровым покрытием*, т. е. покрытием в виде четырехгранной или многогранной пирамиды, напоминающим шатер. Такой храм был построен в селе Коломенском под Москвой, по преданию, в честь рождения Ивана Грозного (церковь Вознесения, 1532, ныне в черте Москвы). Шатровое покрытие имеет и Покровский собор, воздвигнутый в 1555—1560 гг. в Москве на Красной площади в ознаменование победы над Казанским ханством по проекту русских зодчих *Ба́рмы* и *По́стника*. Позднее, в конце XVI в., к собору была сделана пристройка и по ней его назвали собором Василия Блаженного. Собор поражает оригинальностью и смелостью архитектурного решения. Первоначально он был двухцветным — красным и белым. Нынешняя раскраска, покрывающая его сверху донизу, как драгоценное шитье, относится к XVII в. и отвечает народным вкусам того времени.

Неповторимо прекрасные произведения деревянной архитектуры, многие из которых дошли до наших дней, создавались в основном в XVI, XVII и XVIII вв. Особенно много их в северных районах. Не-

Дионисий. Митрополит Алексий исцеляет Тайдулу (жену хана). Клеймо с иконы «Митрополит Алексий в житии». Начало XVI в. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Портрет (парсуна) князя М. В. Скопина-Шуйского. 1-я половина XVII в. Государственный исторический музей. Москва.

Внизу: Жатва. 1680—1681. Фреска из церкви Ильи Пророка в Ярославле.

большие часовни, шатровые и многокупольные церкви, деревянные избы, баньки, мельницы — все они строились без гвоздей, при помощи одного топора и являются примером удивительного мастерства народных умельцев.

В XVII в. архитектура становится нарядной и многокрасочной. Дома и храмы украшаются резными наличниками, крыльцами; широко применяются изразцы с разнообразными яркими изображениями. Во многих городах создаются архитектурные ансамбли, зодчие работают над планировкой городов.

Живописцы XVI и XVII вв. стремятся полнее и точнее изображать окружающий мир. Появляются портреты, названные *парсуной* (от слова «персона»), которые, несмотря на некоторую условность изображения, передают индивидуальные черты лица. В росписях храмов и в миниатюрах, иллюстрирующих книги религиозного содержания, изображаются сцены из жизни, трудовые процессы: жатва, уборка сена, виноделие, рыбная ловля и пр.

На всем протяжении своего сложного и длительного развития — с X до конца XVII столетия — древнерусское искусство было тесно связано с историческими судьбами народа, с его борьбой за независимость, с укреплением его национального самосознания. Даже в условных, символических образах религиозного искусства художники Древней Руси сумели воплотить идеалы и мечты своего народа.

Панорама Московского Кремля.

Московский Кремль

Зубчатые стены, башни, увенчанные красными рубиновыми звездами, Спасская башня, на которой установлены знаменитые кремлевские куранты, Красная площадь, лежащая рядом, — все это Московский Кремль, центр нашей Родины.

Восьмое столетие стоит Кремль на берегу Москвы-реки. Впервые о нем упоминается в летописи в 1147 г. Сначала он был деревянный. При Дмитрии Донском были возведены белокаменные стены, которые впоследствии, начиная с 1485 по 1516 г., были заменены существующими ныне кирпичными стенами и башнями. В конце XVII в. башни были надстроены и получили шатровое покрытие.

Во время своего создания Кремль был первоклассной европейской крепостью, построенной по всем правилам тогдашнего фортификационного искусства. Кремлевские стены имеют форму огромного треугольника, длина их более 2 км. Высота стен колеблется от 5 до 19 м, их толщина — 3,5—6,5 м. Кремль имеет 20 башен. Но у Кремля было не только оборонное значение, но и политическое: он воплощал силу Москвы — столицы освободившегося от монголо-татарского ига единого Русского государства.

Человек, приходящий в Кремль, попадает на Соборную площадь — одну из самых красивых площадей мира.

В центре ее высится главный Успенский собор, сложенный из белого камня, увенчанный пятью золотыми главами. Стены его расчленены лопатками, заканчивающимися мягкими полукружиями.

Собор строился в 1475—1479 гг. Образцом ему послужил Успенский собор во Владимире, построенный в XII в. Расписывал собор замечательный русский художник Дионисий.

Перед Успенским собором слева, если стоять к нему лицом, находится здание Грановитой палаты. (Построена артелью русских мастеров в 1487—1491 гг. Свое название «грановитая» палата получила оттого, что стены ее сложены из граненого белого камня. Она служила приемным залом и местом для пиров.) Справа — высокое башнеобразное строение, увенчанное золотым куполом, — колокольня «Иван Великий» (архитектор Бон Фрязин, надстроена в 1600 г.). Около колокольни стоят два уникальных памятника русского чугунного литья: Царь-колокол и Царь-пушка, названные так за огромные по тем временам размеры. На другой стороне площади находятся Архангельский собор (построен в 1505—1508 гг. архитектором Алевизом Фрязиным Новым). Собор служил усыпальницей русских великих князей и царей.

Почти напротив Архангельского собора стоит построенный в 1484—1489 гг. псковскими мастерами Благовещенский собор. В 1508 г. сын Дионисия Феодосий расписал его фресками. Собор известен и тем,

Грановитая палата. Интерьер. 1487—1491.

что в нем находится иконостас работы знаменитых художников Феофана Грека, Прохора с Городца и Андрея Рублёва.

Московский Кремль пережил многовековую историю, и в каждом веке строились в нем новые здания. В 1635—1636 гг. русские мастера Антип Константинов, Ларион Ушаков, Бажен Огурцов и Трефил Шарутин построили Теремной дворец, который во многом напоминал деревянные строения. Здание увенчивала высокая крыша, окна были нарядно украшены резными цветными наличниками. В 1702—1736 гг. был возведен Арсенал, в котором хранилось и изготовлялось оружие.

В 1776—1778 гг. знаменитый архитектор М. Ф. Казаков возвел здание Сената (теперь здание Верховного Совета СССР). В 1844—1851 гг. строится Оружейная палата, которая и теперь является хранилищем национальных ценностей и оружия.

В 1839—1849 гг. по проекту архитектора К. А. Тона и при участии архитекторов Н. И. Чичагова, П. А. Герасимова и других строится Большой Кремлевский дворец. В этом дворце происходят заседания Верховного Совета СССР и РСФСР, съезды и пленумы Коммунистической партии Советского Союза, всесоюзные совещания.

В 1959—1961 гг. по проекту группы архитекторов во главе с М. В. Посохиным был построен Дворец съездов.

Русское искусство XVIII в.

XVIII век в России — это не только время взлета общественного самосознания русского народа, общественной и философской мысли, но и время расцвета искусства. Рядом с именами корифеев русской науки и литературы — Ломоносова, Фонвизина, Радищева, Державина и Новико́ва стоят имена русских художников — Шубина и Рокотова, Левицкого и Баженова, Козловского и Лосенко, искусство которых выразило многие передовые идеи столетия, значительно обогатило сокровищницу русской культуры. Особенно сильный толчок искусство получило в начале столетия, в петровскую эпоху, когда в борьбе с влияниями старой, средневековой культуры оно утверждалось как светское, реалистическое искусство.

Никогда прежде Россия так интенсивно не строилась, как в начале XVIII в. Именно тогда была проведена реформа строительного дела. Появились сооружения, которых прежде не было: верфи, фабрики, каналы, шлюзы, музеи, библиотеки, административные здания и др. (см. т. 8 ДЭ, статьи «Петр I», «Основание Петербурга» и «Мануфактуры петровского времени»).

Первые значительные постройки в XVIII в. появились в Москве. Это Меншиковский дворец (так называемый Лефортовский, 1707—1708), здание Арсенала в Московском Кремле (1702—1736), Меншикова башня (церковь архангела Гавриила в Потаповском переулке, 1704—1707), возведенная по проекту талантливого архитектора и скульптора *Ивана Петровича Зару́дного* (г. рожд. неизв. — ум. 1727). Подлинный шедевр московской архитектуры XVII — начала XVIII в. — церковь Знамения в Дубровицах (под Москвой), которую приписывают тому же Зарудному. Однако наиболее полно и ярко особенности архитектуры петровского времени обнаружились в новой столице государства — Петербурге.

Город был основан в мае 1703 г., когда заложили крепость, названную Санкт-Петербургом. А через месяц, в июне, в день церковного праздника апостолов Петра и Павла, началось строительство Петропавловского собора. Вначале колокольня и собор были деревянными, а впоследствии, когда в 1712 г. Петербург был официально объявлен столицей государства, перестроены в каменные (1712—1733). Создатель этих сооружений — *Доменико Трези́ни* (ок. 1670—1734). Петропавловская крепость и собор стали фактическим центром города. Крепостные стены с мощными бастионами, выходившими к воде, имели грозный вид и свидетельствовали о могуществе государства. Главное сооружение Петропавловской крепости — собор и его колокольня, которая вместе со шпилем достигает 122,5 м. Колокольня и до сих пор остается самой высокой точкой Ленинграда. На конце ее шпиля крест, вокруг него вращается флюгер — фигура ангела, размах крыльев которого достигает 3 м 80 см.

Одновременно с Петропавловской крепостью на левом берегу Невы возникает Адмиралтейская верфь. К ней лучом сходились три магистрали: Невский проспект — главная улица города, Гороховская и Вознесенская улицы. В 1730-х годах Адмиралтейство было перестроено архитектором *Иваном Кузьмичом Ко́робовым* (1700 или 1701—1747), создавшим знаменитую башню со шпилем, увенчанным кораблем. В таком виде Адмиралтейство просуществовало до 1806 г., когда А. Д. Захаров начал перестраивать это здание, придав ему тот вид, который в основном сохранился до сих пор (см. ст. «Искусство первой половины XIX в.»).

Город рос, как в сказке, не по дням, а по часам и вскоре превратился в своеобразный ансамбль, ничем не похожий на старые русские города. Он строился по единому плану, в котором важнейшую роль играла Нева, а центром была крепость. Новую столицу строили из камня.

Помимо жилых и общественных зданий, помимо парковых ансамблей в начале XVIII в. в России продолжают возводить и культовые деревянные сооружения. Их было немало, но, пожалуй, самое своеобразное и красивое сооружение в русском деревянном зодчестве начала XVIII в. — это Преображенская церковь в Кижах на Онежском озере (1714). Ее красота красноречиво говорит о виртуозности и самобытности русских зодчих, их беспредельной фантазии и великолепном мастерстве (см. ил. на с. 200).

Петровская эпоха характерна тем, что в это время пробудился особый интерес к личности человека, вера в его безграничные возможности. Именно этот пристальный интерес к человеку определил бурное и плодотворное развитие портретной живописи. Из русских живописцев начала XVIII в., обратившихся к портретному жанру, следует назвать *Андрея Матвеевича Матве́ева* (1701—1739) и *Ивана Никитича Ники́тина* (ок. 1690—1742). Одно из лучших произведений Матвеева этого жанра — так называемый «Автопортрет с женой» (1729, ГРМ). Наиболее известные работы Никитина — портрет Петра I (в круге) и портрет так называемого напольного гетмана (оба — 1720-е, ГРМ). Кроме того, Матвеев занимался декоративной живописью, расписывал интерьеры многих зданий Петербурга, и в частности Петропавловского собора.

Русская действительность петровской эпохи нашла свое отражение и в графике. Выдающимся событием в истории русской гравюры явилось творчество

Алексея Федоровича Зу́бова (1682 — после 1750), создавшего серию листов с видами Петербурга. Зубов правдиво изобразил облик молодой столицы, ее дворцы, проспекты и парки, обилие каналов, жизнь городских улиц.

Большую роль в украшении новой столицы — Петербурга — играла скульптура. Видное место в истории скульптуры в начале XVIII в. принадлежит *Карло Бартоломео Растре́лли* (1675—1744). Особенно полно раскрылся талант Растрелли в жанре портрета. Об этом свидетельствует знаменитый бюст Петра I (1723, Эрмитаж, Ленинград). Парадный и вместе с тем глубоко правдивый, исполненный внутреннего порыва, этот портрет был новым словом в скульптуре. Весьма значительны и другие сохранившиеся работы скульптора — скульптурный портрет Анны Ивановны («Императрица Анна Ивановна с арапчонком», 1733—1741, ГРМ) и т. д.

Значительная монументальная работа Растрелли — конный памятник Петру I, который был установлен лишь после смерти художника, в 1800 г., перед Инженерным, бывшим Михайловским, замком в Петербурге.

Середина XVIII в. — новый яркий период в истории русского зодчества. Это время интенсивного строительства дворцов, больших храмов, время расцвета стиля *барокко*. Именно в это время возникают знаменитые парковые ансамбли — в Кускове под Москвой, в Царском Селе под Петербургом и др.

Крупнейшим архитектором, во многом определившим стиль сооружений той поры, был *Варфоломей Варфоломеевич Растре́лли* (1700—1771) — сын скульптора Растрелли. Характерные произведения его творчества в стиле барокко — дворец Воронцова в Петербурге и Большой дворец в Петродворце.

1740—1750-е годы — период расцвета искусства Растрелли. К этому времени относятся лучшие его постройки: Зимний дворец, Екатерининский дворец в Царском Селе (ныне город Пушкин) и Смольный монастырь в Петербурге. Великолепны нарядные, богато украшенные лепкой анфилады залов, потолки, покрытые золоченой резьбой, редкой красоты деревянные мозаичные полы. Фасады его построек, расцвеченные белым, синим и позолотой, необычайно нарядны. Дворцы Растрелли возвеличивали знатность и богатство, так же как и некоторые портреты его времени, в которых горделивая поза изображенного вельможи и сияние орденов оказывались важнее его человеческих качеств.

Крупнейший представитель стиля барокко в живописи в середине столетия *Иван Яковлевич Вишня́ков* (1699—1761) — опытный мастер декоративной живописи и портретист. Одно из самых очаровательных произведений художника — портрет Сарры Элеоноры Фермор (ок. 1750, ГРМ).

Творчество Вишнякова и современных ему мастеров говорит о том, что преодоление старых, иконописных традиций в портретной живописи отнюдь не завершилось в начале столетия. Примером может служить творчество *Алексея Петровича Антро́пова* (1716—1795). В его произведениях традиции иконописи были не менее сильными, чем у Вишнякова (портрет атамана Ф. И. Краснощекова, 1761, ГРМ). Но среди произведений Антропова имеются и более реалистические (портрет А. М. Измайловой, 1759, ГТГ).

Наконец, третьим в ряду талантливых мастеров первой половины XVIII в. был *Иван Петрович Аргуно́в* (1729—1802) — крепостной графов Шереметевых. Ему приходилось, следуя прихотям своих хозяев, писать портреты по памяти, ибо знатные вельможи считали ниже своего достоинства позировать крепостному, пусть даже и талантливому художнику. В его ранних работах еще очень сильны иконописные традиции, но с годами искусство художника приобрело большую глубину, стало более совершенным и тонким. В автопортрете, в портрете жены (оба — 1780-е, ГРМ) и особенно в портрете неизвестной крестьянки («Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме», 1784, ГТГ) Аргунов приближается к крупнейшим мастерам второй половины столетия.

Важнейшее событие в истории русского искусства XVIII в. — создание Академии художеств в Петербурге. Русская Академия возникла в 1757 г. и очень скоро превратилась в одну из лучших школ мира. Ее воспитанники избирались почетными членами ряда известных академий. Русская Академия была подлинным центром художественной жизни.

Во второй половине XVIII в. реалистическое направление побеждает в живописи и скульптуре. Героем искусства, носителем общественного и эстетического идеалов становится живой мыслящий человек. В это время формируются новые жанры живописи: исторический, пейзажный, бытовой, натюрморт. Понятие «исторический жанр» было тогда достаточно широким: к этому жанру относилась помимо живописи на историческую тему еще и живопись на мифологическую и религиозную темы.

Первой и наиболее крупной фигурой в области исторической живописи был *Антон Павлович Лосе́нко* (1737—1773). Он написал несколько картин, и среди них «Владимир перед Рогнедой» (1770, ГРМ) на сюжет из русской истории и «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ) на тему из «Илиады» Гомера. Обе картины сегодня кажутся во многом арха-

Д. Трезини. Петропавловский собор. 1712—1733. Ленинград.

К. Б. Растрелли. Бюст Петра I. 1723. Бронза. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

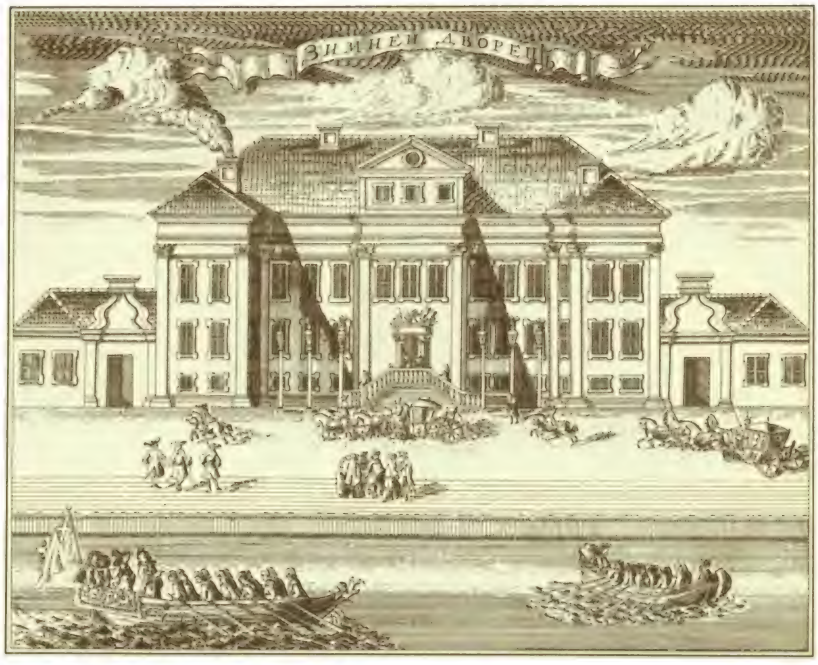
ичными, но в свое время они пользовались большой известностью и стали первыми тематическими композициями в русском искусстве.

Но наибольших успехов в это время достигает портретный жанр. Один из выдающихся мастеров портрета второй половины столетия — *Федор Степанович Ро́котов* (1735—1808). Он был мастером камерного портрета. Это, как правило, погрудное изображение модели, где все внимание художника сосредоточено на лице портретируемого. Главное для Рокотова — показать внутренние переживания человека, и особенно его эмоциональную настроенность. Рокотов мягко освещает модель, которая почти всегда находится в живописной, трепетной среде. На лицах людей очень часто едва уловимая улыбка. В полной мере сохраняя индивидуальные черты человека, художник прежде всего подчеркивает значительность его интеллекта, его внутреннюю красоту. Таковы портреты поэтов В. И. Майкова (ок. 1765, ГТГ) и А. П. Сумарокова (ок. 1777, Государственный исторический музей, Москва), библиофила Д. П. Бутурлина (1793, ГРМ).

Рокотов был превосходным мастером женского портрета. Женские образы художника преисполнены чувства внутреннего достоинства и духовной красоты, они величественны и гуманны. Превосходные женские образы созданы Рокотовым в портретах А. П. Струйской (1772), В. Е. Новосильцевой (1780), неизвестной («Неизвестная в розовом платье»,

И. Н. Никитин. Портрет Г. И. Головкина. 1720-е годы. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. Ф. Зубов. Зимний дворец в Петербурге при Петре I. 1711. Гравюра на меди.



Внизу: В. В. Растрелли. Зимний дворец (ныне одно из зданий Государственного Эрмитажа). 1754—1762. Ленинград.

Слева:
И. П. Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме. 1784. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Ф. С. Рокотов. Неизвестная в розовом платье. 1770-е годы. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Справа:
Д. Г. Левицкий. Портрет Г. А. Долгорукого. 1780-е годы. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В. Л. Боровиковский. Портрет А. Г. и В. Г. Гагариных. 1802. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

1770-е; все три в ГТГ), В. И. Суровцевой (1780-е), Е. В. Санти (1785; оба в ГРМ).

Современником Рокотова был *Дмитрий Григорьевич Левицкий* (1735—1822). Его портретное творчество — значительное явление в русском реализме XVIII в. Левицкий прославился как автор портретов архитектора А. Ф. Кокоринова (1769—1770, ГРМ), Д. Дидро (1773—1774, Музей искусства и истории, Женева), воспитанниц Смольного института (ок. 1773—1776, ГРМ) и др. Он пишет заказные портреты знати, друзей и родных, в каждом из них добиваясь не только внешнего сходства с моделью, но и внутренней выразительности образа. Так, в портрете вельможи А. Д. Ланского (1782, ГРМ) Левицкий создает образ бездумного человека, баловня судьбы. За внешним лоском скрывается лишь пустота души,

М. Шибанов. Празднество свадебного договора. 1777. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

но когда художник пишет портреты более близких ему людей, он старается как можно глубже оттенить человечность и теплоту модели. Таковы портреты его дочери Агаши (1785), священника (вероятно, отца; 1779), Н. А. Львова (1789), Н. И. Новикова (1797; все в ГТГ) и др. Полны очарования женские портреты Левицкого. Среди лучших — портреты М. А. Дьяковой (1778, ГТГ).

Третьим из ведущих мастеров портрета второй половины XVIII в. был *Владимир Лукич Боровиковский* (1757—1825). Он прославился тем, что создал своеобразный тип женского портрета. Непременная его особенность — пейзажный фон, на котором, как правило, помещается погрудное изображение модели. Портреты 1790-х годов лучшие у художника, они пронизаны поэзией и очень лиричны. К ним относят-

М. И. Козловский. Памятник А. В. Суворову. 1799—1801. Бронза. Ленинград.

А. Ф. Кокоринов, Ж. Б. М. Валлен-Деламот. Академия художеств. 1764—1788. Ленинград.

ся портреты В. И. Арсеньевой (1795, ГРМ), М. И. Лопухиной (1797, ГТГ) и др.

В 90-х годах XVIII в. в русской литературе получило развитие новое направление — *сентиментализм.*

Изобразительное искусство широко не обращалось к сентиментализму. Но все же в некоторой степени портрет был затронут его веянием, и, пожалуй, больше, чем другие, лиричные женские портреты Боровиковского (портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных, 1802, ГТГ, и др.). Более строги мужские портреты Боровиковского.

Тогда же художники начинают уделять внимание изображению жизни и быта крестьян, хотя показать всю тяжесть крепостной жизни в искусстве еще не под силу молодому русскому реализму, это произойдет лишь в XIX в. Крестьянской теме посвятили свои работы *Михаил Шиба́нов* (ум. после 1789), крепостной художник графа Потемкина, и художник *Иван Алексеевич Ерменёв* (1746 — ум. после 1797).

Во второй половине XVIII в. в русском искусстве формируется стиль *классицизм.* Своеобразие русского классицизма заключалось в том, что его мастера обращались не только к античности, но и к родной истории, что они стремились к простоте, естественности и человечности. В классицизме нашли свое художественное воплощение идеи абсолютистского государства, пришедшего на смену феодальной раздробленности. Абсолютизм выражал идею твердой власти, пропагандировалась вечность абсолютистского строя. Укрепление феодального государства сопровождалось усилением эксплуатации, дальнейшим закрепощением класса крестьян. Естественно, что господствующее в искусстве направление выражало интересы дворянства.

Величайшим завоеванием русского классицизма второй половины XVIII в. был скульптурный портрет, который своими наиболее высокими достижениями обязан творчеству *Федота Ивановича Шу́бина* (1740—1805). Сын помора, земляк Ломоносова, Шубин с детства пристрастился к искусству резьбы, широко развитому на Севере. Получив образование в Академии художеств, он сохранил духовную связь с народным творчеством. Глубина характеристик, психологического проникновения в образ, высокое техническое совершенство — все это было свойственно скульптурным портретам Шубина, моделями для которых служили современники мастера.

Яркий пример зрелого мастерства скульптора — портрет А. М. Голицына (1775, ГТГ), в сложном и многогранном образе которого передан характерный тип русского вельможи. Шубин был вынужден работать над портретами феодальной знати, но он неизменно давал правдивую и глубокую оценку человека, убедительно раскрывая душевный строй и подлинную сущность изображенного. В этом смысле весьма показательны портреты А. Г. Орлова (1771, ГРМ) и В. Г. Орлова (1778, ГТГ), П. Б. Шереметева (1783, Кусково), Г. А. Потемкина (1791, ГРМ), А. А. Безбородко (1789, ГРМ) и др. Многие портреты скульптора пронизаны удивительной теплотой чувства, глубоким уважением к модели. Среди такого рода работ прежде всего выделяется портрет М. В. Ломоносова (1792, ГРМ).

Крупнейшее событие истории скульптуры XVIII в. — создание *Этьеном Морисом Фальконе́* (1716—1791) памятника Петру I (1768—1778). «Медный всадник» (так этот памятник стали называть после одноименной поэмы Пушкина) превратился в эмблему Петербурга. Вздыбленный конь и смелый жест Петра стали символом новой России. Монумент

В. И. Баженов. Дом Пашкова в Москве (ныне старое здание Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина). 1784—1786.

М. Ф. Казаков. Голицынская (ныне 1-я городская) больница в Москве. 1796—1801.

Петру динамичен, он выдержан в ритме стремительных линий, в единстве порыва (см. ил. на с. 23).

Наиболее значительной фигурой в области монументальной скульптуры классицизма конца XVIII в. стал *Михаил Иванович Козло́вский* (1753—1802). Ему удалось создать произведения, исполненные большого гражданского звучания, насыщенные идеями патриотизма. «Геркулес на коне» (1799, ГРМ), «Яков Долгорукий, разрывающий царский указ» (1797, ГТГ), «Вдение Александра Македонского» (1780-е, ГРМ) и другие композиции скульптора стали примером глубокой содержательности русской пластики. Особенно значительны две последние работы скульптора: статуя «Самсон, раздирающий пасть льва» (1800—1802), украшающая знаменитый Большой каскад фонтанов в Петродворце, и памятник А. В. Суворову в Петербурге (1799—1801).

В 1760—1770-х годах наметились значительные перемены в области русской архитектуры. Города продолжали расти, развивалась промышленность, торговля, и все это требовало новых сооружений. Остро встал вопрос градостроительства.

В эти первые годы становления классицизма в России, стиля, в котором были созданы многочисленные здания, ставшие гордостью русской культуры, видное место принадлежит талантливому архитектору *Александру Филипповичу Коко́ринову* (1726—1772). Его крупнейшая постройка — здание Академии художеств в Петербурге (1764—1788).

Наиболее талантливым архитектором классицизма в XVIII в. по праву считается *Василий Иванович Баже́нов* (1737 или 1738—1799). Он известен также как человек высокой образованности, сторонник просветительской философии, теоретик, исследователь и педагог. Крупнейшая работа зодчего — проект Кремлевского дворца (1767—1775). У Баженова был грандиозный замысел, он предполагал создание на Кремлевском холме целого дворцового комплекса, включавшего в свой ансамбль все старые постройки, ряд площадей, торжественные колоннады. Этот проект остался неосуществленным. Одно из лучших произведений архитектора — дом Пашкова (1784—1786; ныне старое здание Библиотеки СССР им. В. И. Ленина в Москве). Баженов исходил из принципов усадебной застройки, поместив здание на вершине холма, по склону которого разбил сад, ограниченный внизу решеткой. Баженов был подлинно великим русским архитектором, значение которого далеко выходит за

Государственный Эрмитаж

Государственный Эрмитаж в Ленинграде — это крупнейший музей мира. Его постоянная экспозиция ныне размещена в 353 залах, а кроме того, в его залах ежегодно организуется около 20 временных выставок. Одновременно Эрмитаж — центр научно-просветительной и научной работы по истории мировой культуры.

Экспозиции и большие запасники, в которых хранится материал для научной работы, разделены на шесть отделов. Отдел истории первобытной культуры в основном состоит из археологических коллекций, собранных на территории СССР. В нем хранятся богатые собрания предметов каменного века, эпохи бронзы и железа. Особой славой пользуется коллекция древностей из скифских курганов (VII—III вв. до н. э.) и погребений Горного Алтая (V—IV вв. до н. э.).

Отдел античного мира хранит памятники древнегреческого и римского искусства, преимущественно скульптуру и вазы. Особенно знаменита скульптура Венеры Таврической, приобретенная Петром I в Риме. Большой раздел составляют древности из раскопок античных городов и поселений Северного Причерноморья.

Отдел Востока, созданный в 1920 г., показывает вклад народов Востока в мировую культуру. Широкой известностью пользуются коллекции памятников Древнего Египта, Месопотамии, Византии и Ирана. Главное место в экспозиции отдела занимают памятники культуры народов советского Востока (Средней Азии, Кавказа). Богато представлена древняя и средневековая культура Индии, Японии, Китая и Турции.

Отдел истории русской культуры, организованный в 1941 г., хранит и экспонирует памятники культуры, начиная с истории Древней Руси и до русской культуры XVIII — второй половины XIX в. Русская живопись в Эрмитаже представлена лишь отдельными образцами, так как основные коллекции по истории русского искусства хранятся в Государственном Русском музее в Ленинграде, в Государственной Третьяковской галерее в Москве и в других музеях СССР.

Отдел западноевропейского искусства, самый крупный из отделов Эрмитажа, хранит и экспонирует живопись, скульптуру, рисунки и прикладное искусство Западной Европы с XI до XX в. Особой славой пользуется картинная галерея — первоначальное ядро Эрмитажа, имеющая полотна знаменитых художников Италии (Беато Анджелико, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана), Испании (Веласкеса, Мурильо, Гойи), Фландрии (Рубенса, ван Дейка), Голландии (Рембрандта, Халса), Франции, (Пуссена, Лорена, Ватто, Ренуара, Матисса, Пикассо), Англии (Рейнолдса, Лоуренса, Гейнсборо). Отдел скульптуры славится выдающимися произведениями Микеланджело, Гудона, Родена.

рамки столетия. Он во многом предвосхитил идеи, которые были в центре внимания архитектуры последующих поколений.

Матвей Федорович Казако́в (1738—1812) наряду с Баженовым крупнейший зодчий того времени. В 70—80-х годах Казаков строит здание Сената в Кремле (ныне здание Верховного Совета СССР). Спроектированное в форме треугольника в плане, оно выходит одним фасадом к Красной площади, а другим — к Москве-реке и образует внутренний парадный двор. В то время это был новый тип административного здания. Новаторство и высокое мастерство Казакова ярко проявились и в строительстве здания Московского университета (1786—1793).

Выдающимся архитектором второй половины XVIII в. был и *Иван Егорович Старо́в* (1745—1808). Наиболее значительная работа раннего периода его творчества — Троицкий собор Александро-Невской лавры в Петербурге (1778—1790). Уже в этой работе проявилось незаурядное дарование зодчего. Из ряда построек последующего времени несомненно выделяется своим совершенством Таврический дворец в Петербурге (1783—1789). В этом сооружении Старов показал себя приверженцем строгого классицизма. Он применил дорический ордер, лаконично построил основные объемы здания. Превосходны интерьеры дворца, колоннады, скульптурное убранство.

Творчество Баженова, Казакова и Старова — наиболее характерное явление времени. Их произведения свидетельствуют не только о мастерстве зодчих, но и о достижениях русской архитектуры в целом, о сложившихся принципах классицизма.

Одним из самых значительных достижений культуры XVIII в. было утверждение материалистического мировоззрения в естествознании, освобождение его от средневекового догматизма. Этот необычайный расцвет науки был обязан творчеству гениального русского ученого М. В. Ломоносова. Становление материалистического мировоззрения в науке оказало свое влияние на формирование светского, реалистического искусства и новых жанров, которые до того не были известны. Русское искусство, особенно архитектура, скульптура, портретная и историческая живопись, было пронизано идеями гражданственности, патриотическим пафосом, чувством общественного долга. Эти идеи найдут дальнейшее развитие в искусстве последующего столетия (см. ст. «Русское искусство первой половины XIX в.»).

Отдел нумизматики хранит коллекции монет всех стран от древности до современности и имеет богатейшее собрание медалей и орденов.

В 1925 г. в Эрмитаже был организован специальный отдел, который проводит большую научно-просветительную работу со взрослыми и школьниками, организует экскурсии, лекции, клубы, кружки и не только в стенах музея, но и на территории всего Советского Союза.

Эрмитаж прошел длинный и сложный путь от дворцового собрания картин и древностей до народного музея. В 1764 г. в Зимний дворец из Германии была доставлена коллекция из 225 картин. Ее разместили в апартаментах дворца, называвшихся французским словом «эрмитаж» («место отшельника», «место уединения»).

Картинная галерея быстро росла. В ее комплектовании деятельное участие приняли французские просветители Вольтер, Дидро, Гримм. Уже через 10 лет, в 1774 г., галерея насчитывала 2080 картин. По мере увеличения коллекций Эрмитаж стал занимать новые здания, пристраиваемые к дворцу. Надо сказать, что эти здания сами по себе — выдающиеся памятники архитектуры. Долгое время доступ в Эрмитаж был ограничен, и лишь в начале XIX в. Эрмитаж приобрел значение музея.

В 1851 г. было открыто новое здание Эрмитажа (ныне Эрмитаж занимает 5 зданий), в 48 залах которого до Великой Октябрьской социалистической революции размещались основные собрания Эрмитажа. Но и после этого доступ в музей был ограниченным, особенно для экскурсий. В 1913—1914 гг. в Эрмитаже стали появляться экскурсии рабочих, организованные профсоюзными объединениями, а в большевистской газете «Правда» печатались методические пособия для осмотра музеев города, в частности Эрмитажа. Только после 1917 г. произошел решительный перелом в жизни Эрмитажа: он стал народным музеем. Экспозиция Эрмитажа была открыта в 1921 г., после возвращения коллекций из Москвы, куда они были эвакуированы. В 30-х годах после коренной переработки структуры Эрмитажа и направления его деятельности он стал одним из крупнейших в мире музеев истории культуры и авторитетным научно-просветительным и научным центром.

В дни Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. все коллекции Эрмитажа были надежно спрятаны, основная их часть находилась в Свердловске. В дни блокады Ленинграда в Эрмитаже хранились оставшиеся в городе коллекции и ценности других музеев и учреждений.

После окончания войны экспозиции Эрмитажа были восстановлены в значительно расширенном виде. За большую работу в деле эстетического воспитания широких народных масс в 1964 г. Государственный Эрмитаж награжден орденом Ленина.

Русское искусство первой половины XIX в.

Свободолюбивые идеалы современников Пушкина, революционеров-декабристов, Герцена и Лермонтова — вот почва, на которой выросло прогрессивное русское искусство первой половины XIX в. и достигло блестящих высот. Не меньшее значение для развития русского искусства этого времени имело и чувство национального достоинства русского человека и гордости за свою Родину, возросшее и укрепившееся в освободительной Отечественной войне 1812 г.

Невиданного ранее размаха достигает в начале века строительство общественных сооружений: театров, торговых помещений и т. п. Создаются архитектурные *ансамбли,* изменяющие внешний вид целых городов. Именно в это время получил завершение воспетый Пушкиным строгий облик Петербурга, именно тогда отстроилась Москва после пожара 1812 г. Лучшие зодчие планировали архитектурные центры провинциальных городов, создавали типовые проекты общественных и частных зданий. А местные архитекторы где-нибудь в Костроме или Калуге осуществляли эти проекты, внося в них изменения, обусловленные окружающей природой и традициями данного города.

Классицизм как направление в русской художественной культуре, в русле которого в XVIII в. в основном создавались дворцы царей и знати, приобретает теперь мощное гражданственное звучание. В научной литературе этот период обыкновенно именуют *высоким классицизмом.* Могучие въездные арки, многоколонные портики и широкие лестницы театров, соборов, воспитательных учреждений, ритмичные аркады торговых рядов, кажется, предназначены архитектором для многолюдных толп, стекающихся под своды этих зданий. В творениях русских зодчих слышатся отзвуки суровой героики античной Греции и архитектурных идей времен французской буржуазной революции. Но ярче всего выражено здесь национальное достоинство русского народа.

Одна из самых ранних построек этого времени — петербургская Биржа (1805—1810), место, где производились оптовые торговые операции. Она была сооружена архитектором *Тома́ де Томо́ном* (ок. 1760—1813), уроженцем Швейцарии, известным главным образом своими постройками в России. Все пропорции здания дышат необыкновенной мощью. Тяжелый гранитный цоколь, прорезанный широчайшей отлогой лестницей, белая колоннада и венчающая ее массивная скульптурная группа морских божеств вызывают ощущение незыблемости. Перед Биржей высятся Ростральные колонны — маяки, украшенные колоссальными фигурами, символизирующими русские реки. Покатые гранитные *пандусы* — спуски — соединяют пространство перед Биржей с Невой. Благодаря Бирже восточная оконечность Васильевского острова — центр Петербурга — приобретает стройный архитектурный облик.

Общим градостроительным задачам подчинен и сооруженный архитектором *Андреем Никифоровичем Воронихиным* (1759—1814) Казанский собор (1801—1811) в Петербурге. Место было крайне неблагоприятное для такой постройки. По религиозным правилам всякая церковь ставилась алтарем к востоку, а при выполнении этого условия Казанский собор оказался бы боком к главной артерии города — Невскому проспекту. Воронихин вышел из затруднительного положения очень смело: он расположил у бокового входа в собор широкое полукольцо стройной колоннады, раскрытой, как объятья, в сторону Невского проспекта. В эпоху подъема национального самосознания даже культовое сооружение приобретает гражданственный характер — Казанский собор превратился в памятник русской славы: здесь похоронен М. И. Кутузов, помещены знамена, захваченные у наполеоновской армии, а позже, в 1830-х годах, перед собором воздвигнуты памятники Кутузову и Барклаю-де-Толли работы скульптора *Бориса Ивановича Орло́вского* (1796—1837).

Сооружения первой половины XIX в. являют собой образец тесного содружества архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искуства. Архитектор не только создает проект здания, но и определяет, какими статуями и рельефами оно должно быть украшено. Он часто проектирует убранство залов и кабинетов — создает рисунки мебели, драпировок, светильников. Скульптор, работая над монументальными статуями, не забывает подумать над лепными украшениями столового сервиза или бронзовой люстры. Этим достигается необычайная художественная выразительность ансамбля, цельность того стиля, который мы называем стилем высокого классицизма. Ярчайший пример тому — Адмиралтейство, построенное в 1806—1823 гг. в Петербурге *Андреяном Дмитриевичем Заха́ровым* (1761—1811) на основе здания XVIII в. Стройная, увенчанная золоченым шпилем башня в середине распростершегося на 407 м в длину фасада Адмиралтейства — своеобразный центр города, от которого лучами расходятся три главнейшие магистрали. Адмиралтейство играло главенствующую роль в облике портового города; тем самым подчеркивалась государственная мощь России как морской державы. Скульптурное убранство Адмиралтейства должно было выразить триумф отечественного флота. Мор-

ские нимфы уверенно несут тяжелые каменные сферы — глобусы; крылатые вестницы славы скрещивают победные знамена; Нептун вручает Петру I трезубец как знак владычества над морем. Прекрасные нимфы, атлетически сложенные герои и морские божества напоминают античную скульптуру, служившую образцом для ваятелей классицизма.

Значительную роль в создании облика Петербурга и Москвы сыграли постройки зодчего *Василия Петровича Стасова* (1769—1848). Его Павловские казармы (1817—1820) являются архитектурным украшением обширного Марсова поля в Петербурге, а Провиантские склады (1829—1835), воздвигнутые по его проекту в Москве, играют большую роль в архитектурном облике Крымской площади.

Но ярче всего градостроительный характер архитектуры высокого классицизма выражен в торжественных и величавых творениях *Карла Ивановича Росси* (1775—1849). Здание Главного штаба (1819—1829) в Петербурге, дугообразным изгибом своих корпусов обнимающее Дворцовую площадь, превращено зодчим в триумфальное сооружение в честь победы русского оружия в кампании 1812—1813 гг. Огромная арка, расположенная в центре этого величественного сооружения, перекрывает целую улицу. Торжественно выглядит скульптурное убранство арки: Колесница славы, выполненная из листовой меди, статуи воинов, военные атрибуты в рельефах. Эти произведения созданы скульпторами *Василием Ивановичем Демут-Малиновским* (1779—1846, и *Степаном Степановичем Пименовым* (1784—1833), украсившими постройки Воронихина и Росси.

Сооруженные Росси здания Сената и Синода (1829—1834) завершили единый архитектурный ансамбль центральных площадей Петербурга — Дворцовой, Адмиралтейской и Исаакиевской, замкнув их с запада. Скругленный угол здания, выходящего на Неву (замечательная творческая находка архитектора), плавно связывает площадь с набережной.

Большой район Петербурга получил стройное архитектурное решение благодаря ансамблю Александринского театра (1816—1834; ныне Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина), где помимо театра Росси соорудил корпуса, образовавшие целую улицу (теперь улица Росси). Прекрасным образцом архитектуры высокого классицизма является и здание Михайловского дворца (ныне здание Государственного Русского музея), построенное Росси в 1819—1825 гг.

В восстановлении Москвы велика роль *Осипа Ивановича Бове* (1784—1834). Его усилиями было создано торжественное и строгое оформление Торговых рядов на Красной площади и спроектирован ансамбль Театральной площади (1821—1824), ядром которой стал Большой театр.

Дементий Иванович Жилярди (1788—1845) реконструировал здание Московского университета, особенно пострадавшее от пожара; к числу лучших построек Жилярди принадлежит так называемый дом Луниных (1818—1823) на Суворовском (бывшем Никитском) бульваре.

Для Москвы первой половины XIX в. типичны были небольшие, изящные особняки, также в стиле позднего классицизма. Таков, например, бывший дом Хрущевых-Селезневых на Кропоткинской улице (ныне Музей А. С. Пушкина) архитектора *Афанасия Григорьевича Григорьева* (1782—1868). Особняк поражает живописностью планировки. Его главный фасад, выходящий на улицу, украшен строгим ионическим портиком. Фасад, выходящий в переулок, оформлен иначе: ионическому ордеру приданы более легкие, свободные черты; здесь к дому примыкает открытая терраса, отделенная, однако, от мостовой высокой стеной цокольного этажа. Терраса на противоположной стороне дома заканчивается красивой лестницей, спускающейся прямо в сад (см. ил. на с. 220).

Облик Москвы нельзя себе представить без памятника Минину и Пожарскому работы скульптора *Ивана Петровича Мартоса* (1754—1835). Когда скульптор начал над ним работать в 1804 г., он посвящал его героям войны с польскими интервентами 1612 г. Однако завершение замысла затянулось из-за войны с Наполеоном. И когда в 1818 г. монумент был установлен, современники скульптора восприняли его как памятник доблести русского народа, проявленной в войне с армией Наполеона.

Последнее крупное сооружение высокого классицизма — Исаакиевский собор (1818—1858) *Августа Августовича Монферрана* (1786—1858) в Петербурге. В нем, правда, нет стройной гармонии лучших творений Захарова и Росси, он несколько тяжеловесен, но сохраняет величавость и внушительность.

Облик Петербурга в середине века завершили работы *Петра Карловича Клодта* (1805—1867), талантливого анималиста, автора бронзовых групп «Укрощение коня» на Аничковом мосту и памятника баснописцу И. А. Крылову (1848—1855) в Летнем саду.

Высокий классицизм отразился и в живописи, однако здесь было более плодотворным стремление художников сблизить искусство с жизнью. Характерным для живописцев этого времени было романтическое утверждение красоты неповторимого, индивидуального, необычного.

Портретист *Орест Адамович Кипренский* (1782—1836) — художник-романтик. Его герои — люди с

Тома де Томон. Здание Биржи (ныне Центральный военно-морской музей) и Ростральная колонна. 1805—1810. Ленинград.

Справа: А. Н. Воронихин. Казанский собор. 1801—1811. Ленинград.

Дворцовая площадь. *Слева:* ансамбль Главного штаба. 1819—1829, архитектор К. И. Росси. *В центре* — Александровская колонна. 1830—1834, архитектор А. А. Монферран.

А. Д. Захаров. Адмиралтейство. 1806—1823. Ленинград.

В. А. Тропинин. Портрет А. С. Пушкина. 1827. Холст, масло. Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Город Пушкин.

О. А. Кипренский. Портрет Е. В. Давыдова. 1809. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

благородной душой, теплыми, искренними чувствами. Художник как бы стремится противопоставить совершенного человека несовершенному миру. В *романтизме* Кипренского — отзвуки героических событий эпохи начала столетия, когда воздух Европы был насыщен идеями тираноборства. Образ русского воина создан Кипренским в портрете гусарского полковника Давыдова (1809, ГРМ). Одухотворенное лицо юноши, сочетание красного с золотом и белого с серебром в его мундире, сумрачный предгрозовой пейзаж — все это придает портрету романтическую напряженность. Более лирична кисть Кипренского в женских портретах (Е. Ростопчина, 1809, ГТГ; Е. Авдулина, ок. 1822, ГРМ). Широко известен его портрет А. С. Пушкина, написанный в 1827 г. (ГТГ). Сохранив сходство, художник создал романтически обобщенный, почти символический образ поэта.

К этому же году относится второй из наиболее знаменитых прижизненных портретов А. С. Пушкина (Всесоюзный музей А. С. Пушкина, город Пушкин), написанный *Василием Андреевичем Тропи́ниным* (1776—1857), художником сложной судьбы, бывшим крепостным дворовым человеком (Тропинин получил вольную в 48 лет). В отличие от Кипренского, Тропинин изобразил поэта в подчеркнуто домашнем виде, в халате. Но несмотря на это, портрет не прозаичен: в непринужденности ощущается духовная свобода большой личности. Тропинин был одним из зачинателей *бытового жанра* в русской живописи («Кружевница», 1823, ГТГ).

Однако окончательно бытовой жанр утвердился в живописи благодаря творчеству *Алексея Гавриловича Венециа́нова* (1780—1847). Почти во всех своих работах Венецианов поэтически изображает русских крестьян в окружении родной природы, простые сцены сельского быта и труда («На пашне. Весна», 1820-е годы, ГТГ; «Спящий пастушок», 1823—1824, ГРМ). Художник создал галерею крестьянских типов, написанных с натуры («Захарка», 1825, «Крестьянка с васильками», 1820-е годы; обе в ГТГ). Венецианов много сил отдал преподаванию, безвозмездно обучая живописи юношей из крепостных крестьян и других «низших» сословий; основой его педагогического метода была работа с натуры.

В картинах Венецианова и его учеников мы видим русскую природу, а творчество пейзажиста *Сильвестра Феодосиевича Щедрина́* (1791—1830) открывает перед нами природу Италии. Свою палитру художник освобождает от условного коричневатого колорита пейзажей классицизма, стремясь

С. Ф. Щедрин. Терраса на берегу моря. 1828. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

П. К. Клодт. Скульптурная группа «Укрощение коня» на Аничковом мосту. Установлена 1849—1850. Бронза. Ленинград.

К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

А. Г. Григорьев. Дом Хрущевых-Селезневых (ныне Музей А. С. Пушкина). 1814. Москва.

И. П. Мартос. Надгробие В. В. Волконской. 1782. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. Г. Венецианов. Крестьянские дети в поле. 1820-е годы. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

П. А. Федотов. Свежий кавалер. 1846. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

передать реальные краски южной природы, где воздух насыщен морской влагой и пронизан лучами солнца («На острове Капри», 1826; «Терраса на берегу моря», 1828; обе в ГТГ).

Большое значение придавали современники исторической живописи. Широкой известностью пользовалась картина «Последний день Помпеи» (1830—1833, ГРМ) *Карла Павловича Брюллóва* (1799—1852); ее приветствовал Гоголь, ей посвятил несколько строк Пушкин. В блеске молнии, пронзающей густые тучи, в напряженных контрастах света и тени художник представил гибель жителей древней Помпеи при извержении Везувия. Возвышенная красота человека и неизбежность его гибели находятся здесь в трагическом противоречии. Романтический характер присущ и большинству портретов Брюллова («Автопортрет», 1848, ГТГ).

Крупнейшим мастером исторической картины был *Александр Андреевич Ивáнов* (1806—1858), художник, в котором, по мнению Чернышевского, «глубокая жажда истины» сочеталась с «младенческой чистотой души». Человек необычайного ума, Иванов был горячо убежден в большом историческом будущем русского народа. В своих произведениях он стремился постичь стихию народных движений в истории, предвосхитив многие искания русской реалистической живописи следующих десятилетий (см. ст. «А. А. Иванов»).

В середине столетия, в эпоху Белинского и Гоголя, на первый план в изобразительном искусстве выдвигается обличение пороков общественной жизни. Русская графика — насмешливая и едкая книжная и журнальная иллюстрация — первая начинает это движение. За ней последовала живопись. Сатирическое направление в живописи ярче всего было представлено *Павлом Андреевичем Федóтовым* (1815—1852). Его картины, рисующие темные стороны русской действительности, положили начало искусству второй половины XIX столетия (см. ст. «П. А. Федотов»).

А. А. Иванов (1806—1858)

Замечательный живописец Александр Андреевич Ива́нов — выдающийся русский гуманист. Два основных чувства питали творческое вдохновение Иванова — безграничная любовь к искусству и сострадание к униженным, обделенным жизнью людям, стремление помочь им.

«Рожден в стесненной монархии, — с горечью писал о себе Александр Иванов, — не раз видел терзаемыми своих собратий, видел надутость бояр и вертопрашество людей, занимавших важные места...»

Одиннадцатилетним мальчиком начал Александр Иванов учиться в Петербургской академии художеств, где отец его был профессором живописи. В Академии Александр Иванов прекрасно овладел мастерством рисунка и живописи. В 18 лет он пишет картину «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора», в 21 — картину «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице хлебодару и виночерпию» (первая находится в ГТГ, вторая — в ГРМ).

В 1830 г. Общество поощрения художников выделило средства на поездку Иванова в Италию. Иванову предстоял тяжелый выбор: он любил дочь музыканта Гюльпена, но женатым художникам отказывали в поездке за границу. Иванов нашел в себе силы отказаться от личного счастья — весной 1830 г. он отплыл в Италию. Здесь художник Иванов узнает, что по капризу царя его отец без всяких причин изгнан из Академии и лишен работы.

В Италии Иванов пишет картины «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1831—1834, ГТГ) и «Явление Христа Марии Магдалине» (1835, ГРМ).

В 1837 г. художник решился приступить к большой картине, изображающей событие, которое он считал важнейшим в истории человечества. Иванов был верующим человеком. Он верил, что в I в. н. э. людям явился Христос, сын бога. В то время люди делились на свободных и рабов и раба не считали за человека: он был только «говорящим орудием».

Согласно библейской легенде, Иисус Христос сказал, что все люди равны перед богом, он назвал доброту и кротость лучшими качествами человека.

Иванов был убежден, что назначение искусства — изменить жизнь. Ему казалось, что, если силой искусства обратить души людей к учению Христа, жизнь изменится, люди станут менее жестокими и более справедливыми. Все эти мысли о справедливости, доброте, высоком предназначении человека вложил Иванов в картину «Явление Христа народу» (1837—1857, ГТГ). Он работал над ней с перерывами 20 лет, вел полунищенское существование, унижался, выпрашивая из Петербурга деньги на продолжение работы, — он, который мог бы стать богатым и знаменитым, если бы согласился писать на заказ. Но Иванов не мог торговать своей кистью.

Сюжет картины таков: Иоанн Креститель проповедует людям учение Христа. В это время в отдалении показывается Иисус Христос, и Иоанн указывает на него. Люди, слушавшие до этого Иоанна Крестителя,

обращаются к Христу: юноши порывисто поворачиваются к нему, дряхлый старик хочет взглянуть на Христа и просит, чтобы ему помогли приподняться, а раб богача не может отвести глаз от Иоанна Крестителя, пораженный новым учением. Для головы раба Иванов сделал много этюдов. Самый потрясающий из них находится в Русском музее в Ленинграде: передние зубы раба выбиты, на его шее веревка, он повернул голову и слушает слова о том, что все люди равны перед богом. Впервые он слышит обращенные к нему слова утешения и надежды, его воспаленные глаза заливаются слезами, он и улыбается, может быть, тоже в первый раз за всю свою страшную и долгую жизнь, и кожа на лице его собирается грубыми складками. Трудно найти живопись, исполненную столь сильного сострадания к угнетенному человеку, столь страстного утверждения человеческого достоинства.

Работая над картиной, Иванов много читал и думал. Книга немецкого ученого Штрауса «Жизнь Иисуса» помогла ему убедиться в том, что евангельские чудеса — это сказка. Революция 1848 г. в Италии заставила художника задуматься над иными, нерелигиозными путями освобождения человека от страданий и рабства. И когда Иванов, ищущий новое содержание для своего искусства, в 1857 г. специально приехал в Лондон для разговора с Герценом, он уже не верил в бога.

Художник прозрел, и это прозрение было для него катастрофой: замысел картины, над которой он работал на протяжении 20 лет, ради которой пренебрег славой, лишился личного счастья, оказался ложным.

После 27-летнего отсутствия, с неоконченной картиной художник возвратился на родину. Иванов привез с собой не только разбитые надежды, но и грандиозные планы: в толстых папках лежали акварельные рисунки, получившие всемирную известность под названием библейских эскизов. В них он толковал библию как сказание народа о своих мечтах, борьбе и надеждах на будущее.

В библейских эскизах он прославил человека, его красоту, силу и мужество. По этим эскизам Иванов мечтал когда-нибудь написать картины на стенах открытого для всех здания — «Храма мудрости», чтобы люди, приходя сюда, становились лучше и сильнее от одного созерцания его картин. Иванов верил в людей, он писал: «Человечество перестанет жить так, как жило до сих пор,— беспрестанно угнетая друг друга и тесня».

◀ А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857 Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. А. Иванов. Голова раба (этюд к картине «Явление Христа народу»). Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Царская Россия холодно встретила художника. После шести недель жизни в Петербурге, исполненных горечи и унижений, Иванов умер 3 июля 1858 г. во время эпидемии холеры.

Ни один из грандиозных планов Иванова не удался: он не закончил картину, которая должна была, по его замыслу, произвести переворот в жизни русского общества, он не расписал «Храма мудрости». Но в произведениях художника, совершенством которых гордится русское искусство, осталось его благородное сердце, его вера в высокое достоинство и красоту человека. Оттого Чернышевский назвал Иванова «одним из лучших людей, какие только украшают землю», оттого мы, люди счастливой эпохи социализма, помним и любим художника, который боролся за счастье людей.

П. А. Федотов (1815—1852)

Павел Андреевич Федо́тов был жанристом по призванию. Единственным и постоянным источником его вдохновения была окружающая жизнь. «Моего труда в мастерской только десятая доля: главная моя работа на улицах и в чужих домах, — говорил художник. — Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать». В картинах Федотова перед нами предстает кипучая, хлопотливая жизнь большого столичного города первой половины XIX в. Герои художника — чиновники, купцы, военные, швеи, приказчики, мастеровые — это люди, пережившие освободительную Отечественную войну 1812 г.

Федотов пришел в искусство лишь в тридцатилетнем возрасте, после того как, окончив военное учебное заведение, прослужил несколько лет в лейб-гвардии Финляндском полку в Петербурге. Побуждаемый любовью к живописи, поддерживаемый баснописцем Крыловым, он отказался от дальнейшей карьеры военного и вышел в отставку с ничтожной пенсией. Ценой невероятных лишений, отказавшись от всех радостей жизни, Федотов получил возможность отдаться любимому делу.

Его первая значительная работа — «Свежий кавалер» (1846, ГТГ), где изображен чиновник после пирушки по случаю награждения первым орденом. Чтобы обличить ничтожество своего героя, в котором самонадеянное нахальство, прикрытое орденом, позволяет угадать типичного гоголевского чиновника-лихоимца, махрового взяточника и казнокрада, художник прибегает к «языку вещей»: каждый предмет, изображенный в картине, рассказывает о ничтожных страстишках, о внутренней и внешней нечистоплотности «свежего кавалера».

Более зрелое произведение — «Сватовство майора» (1848, ГТГ). Федотов рассказывает в нем о браке по расчету. Промотавшийся дворянин сватается к богатой купеческой дочери; в свою очередь, родство с дворянином дает купцу некоторые преимущества в обществе. Не только сюжет, но и все герои увидены художником в самой жизни: «Когда мне понадобился тип купца для моего «Майора», я часто ходил по Гостиному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки, гулял по Невскому проспекту с этой же целью... Целый год я изучал одно лицо; а чего мне стоили другие!» Художник, однако, не оказывается в плену у натуры. Картина со всеми ее образами и деталями — результат обобщений, прекрасный, великолепно организованный художественный организм, где каждый персонаж — и купчиха с жеманной дочерью, и важный майор, и слуги, суетящиеся вокруг стола с традиционными закусками, — вносит свою ноту в эту комическую сценку. Светлые, нежно-розовые, лиловые и желтые тона одежд матери и невесты — центральной группы картины — мягко выделяются на фоне зеленоватого сумрака

П. А. Федотов. Сватовство майора. 1848. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

комнаты, объединяющего остальных действующих лиц, скрадывающего ненужные детали. Картина имела большой успех у самых широких слоев публики. Знаменитый Брюллов одобрил острое сатирическое искусство художника. Федотов продолжает Гоголя, предвосхищает Островского. Путь обличителя нравов в условиях царизма, напуганного восстанием декабристов, был труден. Серию рисунков «Нравственно-критические сцены из обыденной жизни» оказалось невозможным издать. «Многому бы народ научил, да цензура мешает...» — сокрушенно замечает художник.

Скорбный лиризм картины «Вдовушка» (1851, ГТГ), изображающей одиночество маленького человека в мире, где царит зло, сродни трагическим нотам в творчестве молодого Достоевского. Лиричны и небольшие портреты близких друзей художника («Портрет Н. П. Жданович», 1849, ГРМ).

Значение Федотова для русского искусства очень велико — он был первым русским художником, внесшим в изображение современности критическую, обличающую ноту, им был определен путь дальнейшего развития русской реалистической жанровой живописи.

Русское искусство второй половины XIX в. Передвижники

События Крымской войны 1853—1856 гг., ее неудачи, поражение, несмотря на героические усилия русских солдат, обнажили кризис самодержавно-крепостнического строя, главного виновника отсталости страны, бедствий и страданий народа.

По всей стране идут выступления крестьян, испытывающих гнет и эксплуатацию крепостников-помещиков, главным среди которых был сам царь. Начиная с 1850 г. бунты и возмущения принимают угрожающий для существующего строя размах. В России назревала революционная ситуация. Всюду спорили, везде говорили о политике, о настоящем и будущем России. Необходимость социальных реформ, социального обновления стала очевидной и для правящих кругов. Наконец 19 февраля 1861 г. Александр II издал указ об отмене ненавистного народу крепостного права, решив, как сказал В. И. Ленин, «...что лучше освободить *сверху*, чем ждать, пока свергнут *снизу*».

Оживилась и художественная жизнь России. Появились горячие ниспровергатели старых принципов и правил в искусстве. Представители нового метода

в искусстве — *критического реализма,* распространившегося в России во второй половине XIX в., призывали бороться с угнетением и деспотизмом, с безнравственностью современного им социального строя (см. т. 11 ДЭ, ст. «Расцвет критического реализма»). Громовым ударом прозвучала в 1855 г. диссертация Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», где отрицалось превосходство искусства над жизнью и были сформулированы основные требования нового поколения к искусству.

Поколение борцов-революционеров, живших мечтой о переустройстве мира, видело смысл искусства не в восполнении недостатка прекрасного в жизни, а в отражении самой жизни во всей широте и многогранности ее проявлений. «Прекрасное есть жизнь», — утверждал Чернышевский, но художник должен уметь объяснить ее, вынести о ней свое суждение, свой приговор. Деятельность художника, считали революционеры-демократы Белинский, Добролюбов, Чернышевский, лишь тогда может получить общественное признание, когда он сделал свое искусство учебником жизни.

Художники горячо взялись за осуществление эстетической программы, начертанной революционными демократами. Их внимание все более и более привлекала действительность. Все больше картин *бытового жанра,* ранее считавшегося «низким» и недостойным высокого назначения искусства, стало появляться на выставках. Газеты и журналы запестрели многочисленными карикатурами, обличавшими угнетение и бесправие крестьян, низкопоклонство и взяточничество чиновников. Русская графика никогда еще не была столь смела и злободневна.

Особую известность приобрели бытовые рисунки *Петра Михайловича Шмелько́ва* (1819—1890). Карандашом и акварелью изображал он юмористические сцены из жизни купцов, чиновников, мещан, остро и точно передавая социальные особенности их поведения и облика.

Среди живописцев первыми пошли по пути критического реализма московские художники — выпускники Московского училища живописи и ваяния (с 1866 г. — Училище живописи, ваяния и зодчества). Находящееся в отдалении от царского двора и его постоянного надзора, Московское училище стояло ближе к жизни народа и его нуждам, чем Петербургская академия художеств. В Училище был открыт доступ детям крестьян, мещан, мелких чиновников, т. е. разночинцам. Малоискушенные в тайнах науки о прекрасном, они приходили в Москву из глубин России, часто без гроша в кармане, но с горячим желанием овладеть мастерством и рассказать с помощью кисти и резца о переполнявших их души наблюдениях.

Крупнейшим представителем московской группы художников, творческим методом которых стал критический реализм, был *Василий Григорьевич Перо́в,* подлинный продолжатель обличительных традиций П. А. Федотова (см. статьи «В. Г. Перов» и «П. А. Федотов»). В своих картинах Перов обличал всю несправедливость и порочность царского режима, фальшь и лицемерие церковных обрядов, грубость купечества, отдавая симпатии тем, кто страдает от произвола властей, кто слаб и угнетен.

Вместе с Перовым в Москве работали известные *жанристы* (художники, которые писали картины на бытовые темы) И. М. Прянишников, Н. В. Неврев, В. В. Пукирев, Н. Г. Шильдер и другие. Их картины «Неравный брак» (1862, Пукирев), «Искушение» (1856, Шильдер), «Шутники. Гостиный двор» (1865, Прянишников), «Торг» (1866, Неврев) выражали горячий протест против зла и несправедливости, царящих в мире, а также глубокое сочувствие бедным людям, «униженным и оскорбленным», по выражению Ф. М. Достоевского. (Все перечисленные картины хранятся в ГТГ.)

К слову сказать, художники 60-х годов XIX в. внимательно следили за тем, что происходило в русской литературе, и, горячо одобряя ее критическую направленность, старались следовать ей.

Тем временем в Петербурге началась открытая борьба молодых художников с Академией — оплотом и цитаделью устаревших эстетических взглядов. В 1863 г. 14 лучших выпускников Петербургской академии художеств, допущенных к конкурсу на большую золотую медаль, потребовали от академического начальства права свободного выбора темы конкурсной картины, так как намеревались написать картины на острые социальные темы, обличающие самодержавие, тогда как им были заданы один мифологический сюжет и один, для пейзажистов, классический ландшафтный сюжет. Получив отказ, «бунтари» вышли из состава Академии и организовали свою *Артель художников* по примеру общин, описанных Чернышевским в романе «Что делать?». Это событие вошло в историю искусства под названием «бунт четырнадцати». Это была первая открытая демонстрация новых революционных сил в русском искусстве.

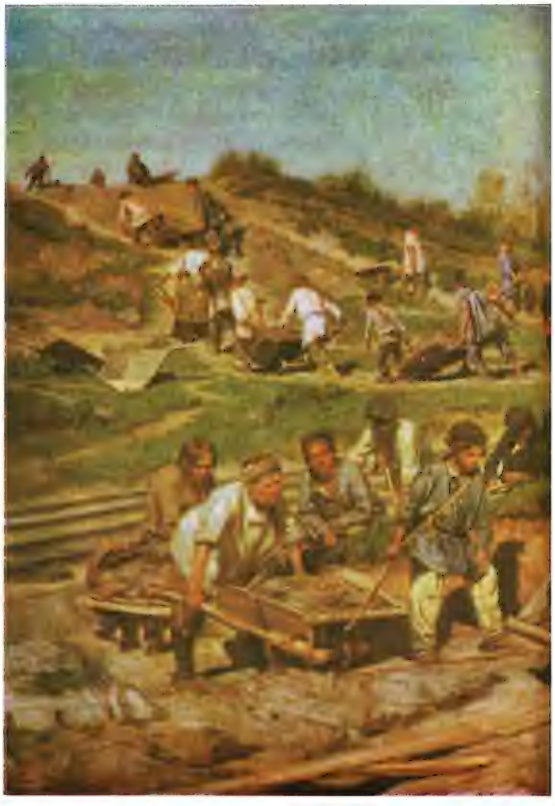
Во главе «бунта четырнадцати» и Петербургской артели художников стоял *Иван Николаевич Крамской,* в будущем крупнейший русский портретист и автор ряда выдающихся монументальных произведений. Вся деятельность Крамского была направлена на сплочение русских демократических художников-

Н. В. Неврев. Торг. 1866. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

И. Е. Репин. Портрет В. В. Стасова. 1883. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

В. Г. Перов. Сельский крестный ход на пасхе. 1861. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

К. А. Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге. 1874. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



В. Е. Маковский. На бульваре. 1886—1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

И. Е. Репин. Не ждали. 1884. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Н. А. Ярошенко. Всюду жизнь. 1888. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

реалистов, стремившихся поставить искусство на службу народу (см. ст. «И. Н. Крамской»).

К концу 60-х годов XIX в. новые эстетические идеи так завладели умами русских художников, что появилась потребность в создании новой, более широкой, чем Петербургская артель художников, организации, которая бы объединила художников-реалистов всей России и целеустремленно руководила их действиями.

Так возникла идея учреждения *Товарищества передвижных художественных выставок*, предложенная живописцем *Григорием Григорьевичем Мясоедовым* (1834—1911).

Эту идею горячо поддержали Н. Н. Ге, В. Г. Перов и И. Н. Крамской, а затем она была одобрена большинством прогрессивно настроенных художников Москвы и Петербурга.

Товарищество должно было не только устраивать выставки картин в Москве и Петербурге, но и перевозить их (передвигать) по другим городам России, знакомя тем самым широкие слои русского общества с достижениями нового искусства и возбуждая в народе интерес и любовь к живописи. Эта идея была очень созвучна прогрессивным идеалам эпохи конца 1860-х и 1870-х годов, эпохи начала «хождения в народ» русской интеллигенции, т. е. зарождения широкого революционно-просветительского движения народников.

В 1870 г. члены-учредители подписали Устав Товарищества, а в конце 1871 г. состоялась первая передвижная выставка. С этого времени началось триумфальное шествие русского демократического искусства, его неслыханное до сих пор «вторжение» в жизнь и сознание русского общества. Продажа картин, проводившаяся на передвижных выставках Товарищества, давала художникам средства к существованию.

1870—1890-е годы были годами подготовки и созревания первой буржуазно-демократической революции в России. В. И. Ленин писал, что «...падение крепостного права встряхнуло весь народ...». Новое демократическое искусство поставило своей целью рассказать о страдании и мужестве народа, о революционной деятельности передовой русской интеллигенции, революционного народничества. Это было лучшее время в истории Товарищества, когда все наиболее талантливые художники шли под его знамена. За это время (по 1897 г.) *передвижники*, как стали называть членов Товарищества, устроили 25 выставок в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове, Одессе и ряде других городов огромной России. (Всего за 53 года существования Товарищества их было 48.) Пожалуй, никогда еще живопись не была столь популярна и действенна. Она не только воспитывала вкус, но и формировала общественные взгляды русской интеллигенции. Молодежь нередко воспринимала картины передвижников как призыв к свержению самодержавия, она находила в них ответы на важнейшие вопросы современности. Никогда еще звание художника в России не было столь почетно и уважаемо, и никогда еще искусство в России не оказывало столь активного революционизирующего влияния на общество, как это было во времена передвижников.

Большую поддержку оказал молодым художникам *Павел Михайлович Третьяков* (1832—1898), создатель первого в России музея национального искусства. Он покупал лучшие произведения передвижников для своей галереи (см. ст. «Государственная Третьяковская галерея»). Страстным защитником идей и принципов Товарищества передвижников был известный художественный критик В. В. Стасов, друг и наставник многих художников. В своих многочисленных журнальных статьях и обзорах выставок Стасов со свойственной ему горячностью и эмоциональностью пропагандировал лучшие произведения передвижников, объясняя публике цели и задачи нового художественного направления.

Одно из ведущих мест в творчестве передвижников занимала *жанровая живопись* (живопись бытового жанра), наиболее тесно связанная с современностью. Жизнь русских крестьян, мещан, интеллигенции с ее противоречиями и конфликтами, темными и светлыми сторонами отобразили в своих картинах И. Е. Репин, Н. А. Ярошенко, К. А. Савицкий, Г. Г. Мясоедов, В. В. Максимов, В. Е. Маковский и другие художники-жанристы. В 1870-х годах увлечение жанровой живописью было настолько всеобщим, что ему отдали дань даже те художники, искусству которых свойственны иные творческие устремления, например портретист И. Н. Крамской или исторический живописец В. М. Васнецов. Лучшие жанристы-передвижники стремились в своих картинах на современные темы к большим социальным и жизненным обобщениям, к глубокому психологизму образов. Показывая тяготы народной жизни, вскрывая глубокие классовые противоречия, они, однако, видели в народе не только забитых, страдающих людей, но и исполинов с могучими духовными и физическими силами, не нашедшими еще себе достойного применения. Таким мы видим народ на картинах «Бурлаки на Волге» *Ильи Ефимовича Репина*, «Богатыри» *Виктора Михайловича Васнецова* (см. статьи «И. Е. Репин» и «В. М. Васнецов»). Жанровые картины у передвижников стали больше по размерам, монументальнее по композиции, в

них появилось так называемое *хоровое* изображение народных масс. Таковы, например, картины *Константина Аполлоновича Савицкого* «Ремонтные работы на железной дороге» (1874, ГТГ), «Встреча иконы» (1878, ГТГ), «На войну» (1880—1888, ГРМ) и др. Во всех этих полотнах реалистически запечатлены драмы из народной жизни, яркие народные типы и характеры.

Большой интерес представляют полотна передвижников, показывающие жизнь и героическую борьбу русской интеллигенции — революционеров-народников (см. т. 8 ДЭ, ст. «Хождение в народ» и ил. на с. 455). Им посвящены картины И. Е. Репина «Отказ от исповеди» (1879—1885), «Арест пропагандиста» (1880—1892), «Не ждали» (1884; все в ГТГ). Образы революционной интеллигенции созданы и в картинах *Владимира Егоровича Маковского* (1846—1920) «Вечеринка» (1875—1897, ГТГ), «Допрос революционерки» (1904, Музей Революции СССР, Москва), и в картинах *Николая Александровича Ярошенко* (1846—1898) «Студент» (1881), «Заключенный» (1878; обе в ГТГ), «Курсистка» (1883, Музей русского искусства, Киев).

Подобно русским писателям-реалистам, передвижники создавали порой настоящие эпопеи о русском народе и российской действительности. Картина «Крестный ход в Курской губернии» И. Е. Репина — одна из них.

В корне изменили передвижники и характер исторической живописи. Картины на исторические сюжеты, которые раньше считались отвлеченными и условными, теперь звучали остро и современно, рождая споры и размышления. Более всего интересовала передвижников русская история, и особенно те ее события, которые позволяли ставить и решать актуальные по тем временам вопросы: о роли народных масс в историческом процессе, о значении личности в истории, об истоках и свойствах национального народного характера.

Наиболее яркие и образные ответы на эти вопросы даны в картинах крупнейшего представителя исторической живописи XIX в. *Василия Ивановича Сурикова* «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова» и других (см. ст. «В. И. Суриков»).

Видное место в общем ряду достижений исторической живописи передвижников занимают картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван», «Царевна Софья», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану».

Но первым, кто решительно повернул русскую историческую живопись к современности и реализму, был *Николай Николаевич Ге* (1831—1894). В его картине «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871, ГТГ) русская публика едва ли не впервые увидела изображение исторического события во всей правде характеров, ситуаций, в неоспоримой достоверности костюмов и обстановки. В столкновении отца и сына, Петра и Алексея, увидел Ге выражение основного исторического конфликта рубежа XVII и XVIII столетий — конфликта между прогрессивной силой, энергией петровских преобразований и рутиной старых, неподвижных и косных устоев жизни.

Одна из самых интересных страниц в истории искусства передвижников — *портретная живопись*. Выдающиеся художники работали в этом жанре: Крамской, Перов, Ге, Репин, Ярошенко, Суриков и многие другие. Несмотря на богатые традиции и достижения в этой области искусства, накопленные художниками предшествующих эпох, передвижники создали свой особый тип портретного изображения. Глубокий психологизм, т. е. умение показать характер человека во всей его сложности и многоплановости, и одновременно строгая простота, почти аскетизм средств выражения отличают его. Портретисты искали и находили подлинно народные характеры в образах лучших представителей русского народа — писателей, ученых, художников, музыкантов, общественных деятелей. Портреты Толстого, Некрасова, Достоевского, Островского, Мусоргского, Стрепетовой, созданные Крамским, Перовым, Репиным и Ярошенко, не только воссоздают образы выдающихся современников, но и несут на себе печать раздумий художников о национальной типичности и народности их характеров.

Высокие патриотические идеалы любви и уважения к родной стране и ее народу нашли яркое выражение в пейзажной живописи передвижников. Горячо любя русскую природу и воспринимая ее как среду, в которой формируются эстетические вкусы и духовные наклонности русского народа, художники показывали эту природу по-разному.

Алексей Кондратьевич Саврасов (1830—1897) любил в природе простое и скромное, но отмеченное печатью лирической задушевности. Его знаменитая картина «Грачи прилетели» (1871, ГТГ) поражает такого рода соединением «обыкновенности» мотива с редкостной поэтичностью его истолкования. Казалось бы, что может быть прекрасного в обычных, ничем не примечательных деревенских задворках с сугробами снега у заборов и тонкими, кривыми, как бы случайно здесь выросшими березками? Но как красива картина, как трогательно-нежен едва уловимый ритм тянущихся ввысь березок! Рассматривая этот пейзаж, невольно проникаешься ощущением его

Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

М. М. Антокольский. Иван Грозный. 1875. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

особой, национальной неповторимости и глубинной народности.

Иные пейзажные мотивы и образы влекли современника Саврасова художника *Ивана Ивановича Ши́шкина* (1832—1898). В его картинах «Рожь» (1878), «Лесные дали» (1884; обе в ГТГ), «Афанасьевская корабельнаая роща близ Елабуги» (1898, ГРМ) запечатлены красота русского леса, захватывающий размах необозримых российских просторов и далей. Как и все творчество Шишкина, эти картины посвящены утверждению величия и неповторимой прелести русской природы.

Друзья шутливо называли Шишкина царем леса. Действительно, никто из современников так не знал и не любил так, как он, лес. На протяжении всего долгого жизненного пути Шишкин непрестанно изображал лес, оставив сотни рисунков и гравюр, десятки этюдов и картин о лесе. «Сосны, освещенные солнцем» (1886, ГТГ) — одно из лучших созданий мастера. Этюд, написанный с натуры, выглядит как вполне законченная, строго продуманная в своей композиции картина. Все — и стволы деревьев, и молодая хвоя, и сухая земля с кустиками растущих на ней трав — нарисовано и выписано в этюде самым тщательным образом, как умел делать это среди пейзажистов один только Шишкин.

Архипа Ивановича Куи́нджи (1841—1910) можно назвать романтиком среди реалистов. Он любил изображать необычные моменты в жизни природы, редкие эффекты освещения. Будучи превосходным колористом, он добивался в своих картинах удиви-

И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1891. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

В. М. Васнецов. Богатыри. 1881—1898. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Ф. А. Васильев. Перед дождем. 1870. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В. Д. Поленов. Московский дворик. 1878. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

А. И. Куинджи. Вечер на Украине. 1878. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

И. И. Шишкин. Сосны, освещенные солнцем. 1886. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

И. И. Левитан. Март. 1895. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. 1880. Бронза, гранит. Москва.

тельного сияния красок, как бы свечения их изнутри, что дало повод для возникновения многочисленных легенд об искусстве мастера. Куинджи действительно любил экспериментировать, но это были эксперименты живописца, стремившегося с помощью цвета создать впечатление романтической преображенности мира. Волшебным видением воспринимается изображение украинской ночи на знаменитой картине «Ночь на Днепре» (1880, ГРМ) с ее мастерски переданным, таким удивительным и таинственным сиянием лунного света. Одно из самых замечательных полотен художника — «Березовая роща» (1879, ГТГ). В нем художник необычайно поэтично передает красоту родной природы.

Юношеской непосредственностью восприятия, свежестью и взволнованностью чувств отмечено искусство трагически рано умершего, обаятельного и талантливого «чудо-мальчика» *Федора Александровича Васи́льева* (1850—1873). Что бы ни изображал Васильев — мокрый луг со следами только что промчавшейся бури («Мокрый луг», 1872, ГТГ) или хмурую зимнюю оттепель («Оттепель», 1871, ГТГ),

Государственная Третьяковская галерея

Это один из крупнейших советских музеев, известный не только в нашей стране, но и за рубежом. Коллекция «Третьяковки», как любовно называют Третьяковскую галерею посетители, насчитывает десятки тысяч произведений русских и советских живописцев, графиков, скульпторов.

История этого музея началась более ста лет назад. Братья Третьяковы, Павел Михайлович и Сергей Михайлович, были богатыми купцами — они имели большие льнопрядильные и ткацкие фабрики в Костроме.

Детские годы Павла и Сергея проходили в то время, когда в богатых купеческих семьях стала проявляться тяга к наукам, к искусствам, возникла потребность в духовной жизни. Страсть к коллекционированию в этой среде часто носила стихийный, случайный характер, но были и широко известные собрания картин. Таким собранием стала коллекция братьев Третьяковых. Она стала первой открытой для всего народа картинной галереей.

Младший из братьев — Сергей Михайлович (1834—1892) — собрал в основном картины иностранных художников. Павел Михайлович (1832—1898) свои интересы ограничил коллекционированием картин только русских художников, желая прославить национальное искусство.

Возникновение коллекции братьев Третьяковых совпадает по времени с зарождением интереснейшего явления в русской культуре — передвижничества.

Павел Михайлович проделал громадный скрупулезный труд по собиранию и сохранению картин в тесном контакте с художниками-передвижниками и художественным критиком В. В. Стасовым. Его галерея пользовалась большой славой.

В 1892 г. неожиданно умирает Сергей Михайлович, который, зная планы старшего брата, завещал свое собрание родному городу. В этом же году Павел Михайлович передал и свою коллекцию в дар Москве. К тому времени галерея Павла Михайловича насчитывала около 2 тыс. картин. Торжественное открытие галереи состоялось 16 мая 1893 г.

Огромный труд по созданию первого национального общедоступного музея, передачу его городу Москве и всему русскому народу можно назвать высоким гражданским подвигом П. М. Третьякова. В память о нем ленинский декрет 1918 г. оставляет имя основателя в названии галереи.

В первые годы Советской власти в Третьяковскую галерею поступило много творений русских мастеров XVIII — начала XX в. А отдел древнерусского искусства был создан именно в советское время.

Прекрасные произведения, всемирно прославившие русское искусство, хранятся в Третьяковской галерее: это портреты Боровиковского, Кипреиского, Брюллова, это картина А. Иванова «Явление Христа народу», пейзажи Шишкина и Левитана, сказочные богатыри Васнецова, исторические полотна Сурикова, творения Крамского, Федотова, Перова, Верещагина, Репина, Серова, Врубеля, Коровина.

И. Н. Крамской. Портрет П. М. Третьякова. 1876. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Государственная Третьяковская галерея. Москва. Фасад здания сооружен в 1902 г. по проекту В. М. Васнецова.

величавые крымские горы или убогие избушки русских деревенек, — во всем находил он подлинную поэзию.

Василий Дмитриевич Поле́нов (1844—1927) был лириком, влюбленным в красоту старинных усадеб с их тенистыми парками и заросшими прудами. Много внимания уделял Поленов проблеме передачи в живописи сложного взаимодействия света, цвета и воздуха (*плена́ра*). В потоках мягкого света и голубого воздуха, в сиянии свежей, весенней зелени предстает мир на его картине «Московский дворик» (1878, ГТГ).

Лучшие традиции пейзажной живописи передвижников были блистательно обобщены и развиты в творчестве выдающегося художника конца XIX в. *Исаака Ильича Левита́на* (1860—1900). Художник обогатил русскую пейзажную живопись невиданным ранее разнообразием тем, а также глубиной и богатством выраженных в его картинах чувств и размышлений. Величию волжских просторов посвящены картины «Вечер. Золотой плёс», «После дождя. Плёс» (обе 1889). Картины художника «Вечерний звон» (1892), «Золотая осень» (1895) и другие одухотворены незримым присутствием человека. Все красочное богатство русского пейзажа передано на полотнах Левитана. Это и «Золотая осень» с ее глубочайшей синевой реки и золотом опадающих листьев берез, и «Март» (1895) с его блестками тающего снега. Художник создал радостный, жизнеутверждающий образ природы («Свежий ветер. Волга», 1891— 1895; «Весна — большая вода», 1897; «Березовая роща», 1885—1889). Задумчива, печальна, полна таинственности природа в картине «У омута» (1892). Поэтические раздумья о жизни отражены в произведении «Над вечным покоем» (1894) с его эпическим образным строем. (Все названные произведения находятся в Государственной Третьяковской галерее.)

Левитан выразил настроения и мысли, понятные и близкие его современникам. В грусти тихого осеннего дня, в печальном движении пустынной дороги вдаль, к синему горизонту, в знаменитой «Владимирке» (1892, ГТГ) как бы услышал Левитан звон кандалов и заунывное пение каторжан, прошедших по этой дороге горя и слез в далекую Сибирь на ка-

Третьяковская галерея стала одним из крупнейших центров искусствоведческой науки, создан штат научных сотрудников и реставраторов, которые сохраняют и исследуют произведения русских мастеров.

Третьяковская галерея устраивает выставки и в городах Советского Союза, и в далеких зарубежных странах.

торгу. Простой пейзажный мотив превращен художником в глубокий образ жизни царской России с ее напряженной политической борьбой, самодержавным деспотизмом.

Особое место в русском искусстве второй половины XIX в. занимают работы художников И. К. Айвазовского и В. В. Верещагина. Эти художники в состав Товарищества передвижных художественных выставок не входили, но оба, хотя и в разной степени, испытали воздействие реалистических принципов искусства передвижников.

Иван Константинович Айвазо́вский (1817—1900) прошел долгий путь жизни и творчества. Начинал он еще в 1840-х годах как типичный представитель романтической школы в русской пейзажной живописи. Уже тогда излюбленной темой Айвазовского было море. Он изображал море всю свою жизнь в различных его состояниях, разном освещении. Для Айвазовского море было неким романтическим олицетворением грозной и величественной стихии («Девятый вал», 1850, ГРМ). Тем не менее в 70—80-х годах под влиянием реалистического искусства передвижников Айвазовский начинает изображать море правдивее и естественнее. Лучшая картина этого периода творчества художника — «Черное море» (1881, ГТГ).

Очень популярно было во второй половине XIX в. искусство крупнейшего русского баталиста (баталист — художник, искусство которого посвящено военной теме) *Василия Васильевича Верещ́агина*. Он первым в истории искусства задумал средствами живописи рассказать правду о войне, показать те беды и несчастья, которые несет она людям (см. ст. «В. В. Верещагин»).

Развитие русской скульптуры второй половины XIX в. протекало в более сложных и менее благоприятных условиях, чем развитие живописи. Потребность в монументально-декоративной скульптуре резко уменьшилась, так как вместо пышных дворцов теперь в основном строились доходные жилые дома. Можно назвать лишь небольшое число достойных упоминания памятников, воздвигнутых в это время. В первую очередь к ним следует отнести памятник А. С. Пушкину в Москве (1880) *Александра Михайловича Опеку́шина* (1844—1923). Этот памятник органически вошел в архитектурный ансамбль Москвы, став неотъемлемой частью ее облика.

Наиболее талантливым скульптором второй половины XIX в. был *Марк Матвеевич Антоко́льский* (1843—1902). Скульптора особенно волновали социально-этические проблемы. Его конкретно-исторические образы: Петр I (1872), Иван Грозный (1875), Спиноза (1882), Ермак (1891) — и мифологические: Христос (1876), Мефистофель (1883) — олицетворяют идеи борьбы двух начал в человеке — добра и зла («Петр I», «Иван Грозный», «Христос» — в ГТГ, «Спиноза», «Ермак», «Мефистофель» — в ГРМ).

Серьезные трудности испытывает во второй половине XIX в. русская архитектура. Развитие капиталистических отношений, рост городов требовали многоквартирных доходных домов, больших магазинов, вокзалов, фабрик. Большой размах строительства стимулировал применение новых материалов (стекла, железа), но ни нового стиля, ни новых традиций архитектура этого периода не выработала. На протяжении всей второй половины XIX в. архитекторы пытались новую строительную технику и новые практические требования нарядить в «старые костюмы», беря их то из классицизма, то из барокко или ренессанса. Делались попытки использовать и некоторые приемы древнерусского зодчества (см. ст. «Архитектура»). Например, в здании Исторического музея в Москве (1875—1881) использованы формы русской архитектуры XVII в. (архитектор В. О. Шервуд).

Вторая половина XIX в. в России — время расцвета литературы, живописи, музыки и театра. Эти виды искусства наиболее полно и последовательно выразили основные требования и вкусы эпохи. Это было время высшего расцвета критического реализма.

В. Г. Перов (1834—1882)

В пасмурный осенний день 1862 г. в Петербургском обществе поощрения художеств открылась выставка. В одном из залов ее было особенно многолюдно. Зрители толпились у небольшой картины, которая вызывала бурные споры. Отзывы были то раздраженными, то восторженными и сочувственными. Новые и новые зрители подходили к картине и видели...

Пасхальный крестный ход вываливается из избы; еле держась на ногах, пьяный священник спускается с крыльца; подгулявший дьякон свалился на ступени; хозяйка дома обливает холодной водой голову пьяного мужа; пьяный мужичонка несет вверх ногами икону; нетвердо ступают ноги верующих, нестройно пьяные голоса тянут молитву. Смешное и страшное зрелище. Зло, беспощадно и горько смеялся художник в своей картине и над беспробудным пьянством духовенства русского, и над той темной жизнью, которой жили люди во многих глухих угол-

В. Г. Перов. «Тройка». Ученики мастеровые везут воду. 1886. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.
...Холодный зимний вечер. Метет. Редкие прохожие спешат укрыться от непогоды. И только трое оборванных ребятишек тянут по неровным московским улицам салазки с огромной бочкой, наполненной водой, настоящая «тройка» с коренным в центре и пристяжными по бокам. Резкий ветер треплет ребячьи лохмотья: старые платки, шарфики, рваные полушубки, — но ребята словно бы и не замечают этого пронзительного ветра и холода: усталость от непосильного труда поглощает все их ощущения. В бледных измученных лицах детей нет и тени веселой беспечности, и не радует их визг и лай бегущей рядом собаки, единственного друга этих обездоленных, лишенных детства ребятишек.

ках царской России. Автором этой картины — «Сельский крестный ход на пасхе» — был молодой художник Василий Григорьевич Перо́в (см. ил. на с. 226).

Перов родился в январе 1834 г. в городе Тобольске в семье прокурора, человека просвещенного и свободомыслящего, принимавшего в своем доме ссыльных декабристов.

В детстве и юности Перову пришлось много поездить по России, пока наконец 18-летним юношей он не попал в Москву, где поступил в Московское училище живописи и ваяния. В отличие от Петербургской академии художеств в Московском училище царил дух большей свободы и независимости от требований официального искусства. И атмосфера Училища, и Москва середины прошлого века с ее литературными и театральными традициями сформировали художественные взгляды будущего живописца. Вскоре после окончания Училища появились три картины Перова, сразу определившие позицию художника и ставшие как бы образцами для многих мастеров той поры. Это были «Проповедь в селе» (1861), «Чаепитие в Мытищах» (1862) и «Сельский крестный ход на пасхе» (1861; все три в ГТГ). Картину «Сельский крестный ход на пасхе», принесшую художнику большую известность и много неприятностей от царской цензуры, вскоре сняли с выставки. Перова обвиняли в «безнравственности», и друзья не случайно опасались, как бы художнику не попасть из-за нее в ссылку в Соловецкий монастырь. Во всех этих картинах звучит едкая сатира, беспощадно бичующая зло. Художник смеется, негодует, обличает, выносит приговор, и делает он это с такой дерзостью, какой не знала до него русская живопись. Недаром эти замечательные произведения сыграли большую роль в пробуждении и революционизировании общественного сознания.

В 1865 г. появилась новая картина Перова — «Проводы покойника» (ГТГ). По зимней дороге медленно, с трудом движется лошаденка, запряженная в сани. Бедная крестьянская семья провожает в последний путь своего кормильца. Тяжелым горем веет от этой картины. Она, как песня народная, вылилась из самого сердца художника. Кажется, воплотились в живописи некрасовские строки:

Доля ты! — русская долюшка женская!
Вряд ли труднее сыскать.

Художник достигает в своей картине огромного обобщения: кажется, словно в этом трагическом полотне вся крестьянская Русь оплакивает свою горькую крестьянскую долю.

А вот другая картина — «Последний кабак у заставы» (1868, ГТГ).

Холодный, пронизывающий ветер метет поземку, дорога уходит за ворота заставы. У обочины дороги приютился последний городской кабак, где крестьяне пропивают последние свои гроши. Тоска и тревога, щемящие душу, разлиты в беспокойном свечении окон, в покорной женской фигурке, в унылом вечернем небе, на фоне которого четко вырисовываются столбы заставы. Они как символ того порядка, в котором живет крестьянская Русь, «хранимая» двуглавым орлом.

И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

«Проводы покойника», «Тройка». Ученики мастеровые везут воду» (1866, ГТГ), «Последний кабак у заставы», «Утопленница» (1867, ГТГ) — это картины, в которых выразилась глубокая скорбь художника, его сочувствие судьбе обездоленных людей. Прошло много лет с тех пор, когда писались эти картины, но и сейчас они не оставляют нас равнодушными. В каждой из них как бы присутствует боль, сострадание, сердце самого художника.

Мы привыкли говорить о Перове как о художнике-жанристе. Но в его творчестве большое место занимала и портретная живопись. Героями портретов Перова становились чаще всего деятели передовой русской культуры: драматург А. Н. Островский (1871), поэт А. Н. Майков (1872), художник А. К. Саврасов, писатель В. И. Даль (1872), доктор В. В. Бессонов (1869). Сила портретов Перова — в глубокой психологической выразительности образов. Вот тонкое, вдохновенное лицо поэта Майкова, спокойное — писателя Даля, желчное — доктора Бессонова. Острый, наблюдательный ум, проникающий во все глубины русской жизни, передан в лице и чуть смеющихся глазах драматурга Островского. Напряженное, глубокое раздумье о жизни, о человеческом страдании раскрывает художник в сложном образе писателя Ф. М. Достоевского (1872), быть может лучшем из своих портретов. (Все перечисленные портреты хранятся в Москве, в ГТГ.)

Художника и героев его портретов сближали общие взгляды и требования к жизни и к искусству. Это были требования правды и искренности.

С 1871 по 1882 г. Перов преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Учениками Перова были многие впоследствии известные русские художники: М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин, А. С. Архипов. С любовью и глубоким уважением вспоминали Перова его ученики. Заканчивая воспоминания о своем учителе, художник М. В. Нестеров писал: «Перова больше нет среди нас. Осталось его искусство, а в нем его большое сердце».

И. Н. Крамской (1837—1887)

О событии, происшедшем в стенах Петербургской академии художеств 9 ноября 1863 г., когда по инициативе Крамского группа учеников отказалась участвовать в конкурсе на золотую медаль и писать программные картины на мифологические темы или пейзажи, т. е. картины, лишенные социального содержания, выразив этим коллективный протест против косности академического обучения, Крамской писал: «Это единственный день, о котором я вспоминаю с чистою и искреннею радостью».

Вся жизнь Ивана Николаевича Крамско́го, художника-демократа, крупного теоретика и критика, педагога и признанного главы Товарищества передвижников, похожа на этот «честно и хорошо прожитый» день, когда впервые проявился его природный дар организатора. Крамской был одним из ведущих членов Товарищества передвижных выставок до последних лет своей жизни, и не случайно лучший период деятельности организации совпал с периодом наивысших достижений художника. Важную роль сыграл Крамской в том, что Товарищество передвижных художественных выставок стало школой передового русского искусства. Всю свою многогранную деятельность он посвятил одной цели — борьбе за победу реалистического искусства.

Биография художника — пример безграничной честности, бескорыстия, твердых принципов и убеждений. Авторитет Крамского был столь велик, что современники называли его «разумом передвижников», а Стасов считал, что критические статьи Крамского по вопросам изобразительного искусства написаны не менее талантливо, чем критические статьи Белинского по вопросам литературы.

«Автопортрет» (1867, ГТГ) — одно из произведений художника, созданных в зрелый период твор-

В. В. Верещагин. Смертельно раненый. 1873. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

чества. Здесь Крамской — представитель разночинной интеллигенции, прошедший сложный путь жизненных испытаний, бывший и переписчиком в канцелярии, и подмастерьем у иконописца, и ретушером у фотографа. «Автопортрет» — документ эпохи 60-х годов. Пафос гражданских идей, пронизывающий полотно, стал неотъемлемым качеством лучших портретов художника, созданных им и позднее — в 70-е годы.

Портрет — любимый жанр Крамского.

Портрет Л. Н. Толстого (1873, ГТГ) особенно интересен. Это было первое изображение великого писателя, сделанное с натуры, и по степени выражения «диалектики души», цельности характера, особой проясненности и глубине мысли является лучшим среди других живописных характеристик писателя, сделанных позднее.

Портрет Л. Н. Толстого, как и многие другие портреты «людей, дорогих нации»: И. А. Гончарова (1874), Н. А. Некрасова (1877), М. Е. Салтыкова-Щедрина (1879), был заказан и приобретен собирателем П. М. Третьяковым, с которым художник был связан тесной дружбой. Их объединяло общее дело: Крамской — идеолог и вождь Товарищества, Третьяков — пропагандист искусства передвижников.

В наследии художника большое место занимают портреты людей из народа. Интересные крестьянские образы созданы в картинах «Полесовщик» (1874, ГТГ), «Крестьянин с уздечкой» (1883, Государственный музей русского искусства, Киев) и особенно в этюде к последнему — «Портрет Мины Моисеева» (1882, ГРМ). Это не только яркие личности, но и социальные типы.

Однако самая дорогая художнику тема, которую он хотел более всего выразить в своем искусстве, которую он вынашивал многие годы, с выражением которой были связаны наибольшие сложности, — это тема жертвенной судьбы революционера, тема совести. А иначе — высокая тема бескорыстного и самоотверженного служения людям.

Эта мысль стала главной в картине «Христос в пустыне» (1872, ГТГ). Мучительные раздумья, готовность пожертвовать собой ради общего блага составляют содержание образа Христа. Полотно стало своеобразной формой выражения передовых идей современности. Картина была показана на второй передвижной выставке Товарищества и привлекла всеобщее внимание — так страстно и сурово прозвучала в ней тема раздумий о выборе жизненного пути.

В 80-е годы художник создает ряд интересных картин, открывающих новые стороны его дарования: «Лунная ночь» (1880), «Неизвестная» (1883), «Неутешное горе» (1884; все три в ГТГ).

Крамской приветствовал новые живописные завоевания в русском искусстве конца 1870 — начала 1880-х годов. В письме к своему ученику И. Е. Репину он писал: «...Нужно двинуться к свету, краскам и воздуху, но... как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце?»

В. В. Верещагин (1842—1904)

Василий Васильевич Верещагин родился в городе Череповце Новгородской губернии в 1842 г., в старинной дворянской семье. Родители мечтали видеть своего сына морским офицером, и он блестяще закончил Морской корпус. Но Верещагин отказался от военной карьеры. В 1860 г. он поступил в Петербургскую академию художеств.

Талант Верещагина-художника раскрылся, когда он обратился к военной теме. Желание увидеть, что такое истинная война, привело его в Среднюю Азию, где тогда происходили военные действия.

В результате двух поездок в Среднюю Азию — в 1867—1868 гг. и в 1869—1870 гг.—был создан цикл картин, получивший название «Туркестанская» серия (1871—1874). В картинах этой серии: «Двери

Тимура (Тамерлана)», «Продажа ребенка-невольника» (обе в ГТГ) и «Опиумоеды» (Музей искусств Узбекской ССР, Ташкент) — этнографическая точность сочетается с беспощадным приговором варварству, типичному для феодального Востока. В больших полотнах «Представляют трофеи», «Торжествуют» (обе в ГТГ) художник разоблачает религиозный фанатизм и жестокость феодальных обычаев.

Большое место в Туркестанской серии занимают картины на военно-историческую тему. Верещагин подошел к ее решению как непосредственный очевидец, как подлинный художник-реалист. Показывая тяжелые, суровые будни войны, он изображает солдат как героев, как главную силу военных событий («У крепостной стены. Пусть войдут!», «Нападают врасплох»; обе в ГТГ). По справедливому утверждению В. В. Стасова, Верещагин был большим мастером изображения хоровых народных сцен.

Центральное произведение Туркестанской серии — «Апофеоз войны» (ГТГ). Несмотря на то что сюжет картины взят из эпохи великого среднеазиатского завоевателя Тимура, повелевшего, по преданию, в честь побед составлять пирамиды из черепов своих врагов, она не потеряла своей актуальности. Не случайно на раме картины написано: «Посвящается всем великим завоевателям — прошедшим, настоящим и будущим». Картина стала как бы символом варварства, символом безумия войны, смерти, разорения и опустошения. Не менее сильное осуждение войне и в картине художника «Смертельно раненый» (ГТГ).

Страсть к путешествиям привела Верещагина в 1874 г. в Индию. Он был первым выдающимся русским художником, посетившим сказочную страну. Результат этой поездки — новая серия картин, «Индийская» (1874—1876). Многочисленные этюды и картины, созданные Верещагиным в Индии, отличаются законченностью образов и выразительностью. Таковы «Снега Гималаев», «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» (см. ил. на с. 63), «Всадник-воин в Джайпуре» (все три в ГТГ) и др.

Начавшаяся русско-турецкая война (1877—1878) прервала работу Верещагина над Индийской серией. Художник немедленно отправился к месту боевых действий и принял непосредственное участие в боях. В результате была создана новая серия — «Балканская» (1877—1878 и 1880-е). В картинах «Перед атакой. Под Плевной», «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной», «Александр II под Плевной 30 августа 1877 г.» (все три в ГТГ) и в других война раскрывается Верещагиным в ее трагической повседневности, человеческие страдания переданы с суровой и горькой правдивостью. Картины Верещагина — это страстный протест против войны, это прославление стойкости, героизма и мужества простого русского солдата.

Одна из наиболее значительных картин Балканской серии — «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» (ГТГ). Бой за Шипку — перевал через Балканы при деревне Шейново — решил исход русско-турецкой войны 1877—1878 гг.— здесь была разгромлена турецкая армия. На фоне величественного пейзажа заснеженных Балканских гор изображена выстроившаяся во фронт русская армия и генерал Скобелев, поздравляющий солдат с победой. А на переднем плане — сотни убитых, русских и турок.

Туркестанская и Балканская серии принесли художнику мировую известность. Они выставлялись в Петербурге и Париже, в Брюсселе, Лондоне и Нью-Йорке и неизменно пользовались большим успехом.

Последней крупной работой художника стала серия, посвященная Отечественной войне 1812 г. (1887—1904) и состоящая из 20 картин. Сам художник писал о ней, что он стремился отобразить «великий национальный дух русского народа, его самоотверженность и героизм в борьбе с врагом». В серию входят картины, изображающие события Бородинского боя, эпизоды, связанные с пребыванием наполеоновских полчищ в Москве, пожар Москвы («Возвращение из Петровского дворца», Государственный Исторический музей, Москва).

Когда разразилась русско-японская война (1904) 62-летний художник-гражданин тотчас же отправился к месту боевых действий. Это была последняя война, в которой Верещагин принял участие: он трагически погиб вместе с адмиралом Макаровым на броненосце «Петропавловск», подорвавшемся на японской мине.

Верещагин вошел в число крупнейших русских мастеров критического реализма второй половины XIX в., был участником передвижных выставок. Он поднял на небывалую высоту батально-исторический жанр, осудив жестокость и бесчеловечность захватнических, несправедливых войн.

И. Е. Репин (1844—1930)

Представьте себе маленький захолустный городок на севере Украины. Длинный зимний вечер. Мальчик лет семи низко склонился над столом и при тусклом свете сальной свечи усердно рисует яркие розовые цветы на темной зелени кустарника. Так вспо-

минал впоследствии великий русский живописец Илья Ефимович Ре́пин о своих первых художественных опытах.

Интерес к рисованию вскоре стал настоящей страстью и определил дальнейшую судьбу Репина. Несколько лет Репин проводит в учении у местных живописцев. Но его заветная мечта — учиться в Петербургской академии художеств, стать настоящим художником — осуществилась еще очень не скоро.

Только выполнив крупный заказ — роспись одной из церквей в окрестностях Чугуева, Репин заработал достаточно денег на поездку. 1 ноября 1863 г. он стоял на набережной Невы, перед величественным зданием Академии. Через год, после усиленных занятий в Рисовальной школе, Репин был принят в Академию художеств.

В Рисовальной школе произошла первая встреча Репина с И. Н. Крамским. Замечательный художник, глава передвижников, Крамской оказал большое влияние на формирование общественных идеалов и реалистического мастерства Репина.

Репин наиболее яркий представитель критического реализма в русской живописи. Жизнь народа, его страдания и надежды, думы и стремления воплотил он в своих произведениях. Он вскрыл в них глубокие классовые противоречия дореволюционной России. Одна из первых его картин — «Бурлаки на Волге» (1870—1873, ГРМ) — была задумана под непосредственным впечатлением увиденной в жизни сцены. Репин не только заставляет зрителя почувствовать всю тяжесть подневольного труда бурлацкой артели, но и раскрывает глубоко и многогранно характер каждого бурлака, могучую духовную силу, поддерживающую этих изможденных людей. О картине восторженно отзывались знаменитый критик В. В. Стасов, писатель Ф. М. Достоевский; картина стала подлинным событием в художественной жизни России 70-х годов.

Характернейшие черты искусства Репина — простота, естественность изображаемых событий, доходчивость и яркость живописного языка. Вот, например, одно из лучших произведений художника—картина «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883, ГТГ). По пыльной дороге под беспощадными лучами летнего солнца движется огромная толпа — церковные певчие, нищие странники, местная знать во главе с помещицей. Над головами покачиваются разноцветные хоругви, впереди несколько мужиков чинно и важно несут сверкающий позолотой «фонарь» — выносную часовню. Кажется, за раму задвинут кусок реальной действительности; стоит сделать шаг — и мы сами окажемся в центре шумной разноголосой толпы: так естественно выглядит изображенная сцена. В пестро одетой, шумной процессии живут и запоминаются лица и характеры каждого — от горбатого юноши-странника до важной барыни, несущей икону.

Картину справедливо называют энциклопедией русской жизни пореформенных лет, ибо Репин с огромной художественной силой раскрыл в ней классовые противоречия общества, показав представителей всех классов, нарисовал широчайшую панораму современной ему действительности: нищету, жалкое прозябание деревенской бедноты, наглость охранителей самодержавного строя — полицейских, спесивость богатеев.

Одна из наиболее ярких страниц творчества Репина — созданные им портреты. Выразительность человеческого лица, и не только лица, но и позы, одежды человека, всегда необычайно привлекала художника. Важнейшая особенность репинских портретов — глубокий психологизм образов, богатство и разнообразие композиционного и колористического решения, каждый раз взаимосвязанного с личностью портретируемого. Строгая величавость позы, благородное сочетание серого и черного цветов отличают портрет Л. Н. Толстого (1887, ГТГ). С удивительной мягкостью, как-то очень ласково написаны смуглое лицо и розовое платьице в портрете маленькой Нади — дочери художника (1881, Музей им. А. Н. Радищева, Саратов). Трагический, страстный характер актрисы П. А. Стрепетовой выражен и в ее взгляде, и в нервном, порывистом мазке, которым писал художник, и в сочетании темно-красного фона и черной одежды (1882). В живом контрасте красоты и страдания, жизни и надвигающейся смерти запечатлен М. П. Мусоргский (1881; см. ил. на с. 379; портреты Стрепетовой и Мусоргского в ГТГ).

Репину, человеку увлекающемуся, страстному, в высшей степени было свойственно чувство своей личной причастности к наиболее важным и значительным событиям эпохи. Яркое чувство современности — так, пожалуй, можно охарактеризовать это качество натуры художника — особенно полно проявилось в созданных им картинах о революционном народничестве, в произведениях, глубоко раскрывающих освободительные идеи русского искусства эпохи, его революционную направленность. Наиболее известны среди них «Арест пропагандиста» (1880—1892), «Не ждали» (1884—1888) и «Отказ от исповеди» (1879—1885; все три в ГТГ). Последняя особенно драматична. В темной сырой камере на тюремной койке сидит заключенный. Настала последняя ночь, наутро — казнь. В камеру вошел священник, чтобы исповедать заключенного, заставить его раскаяться. Но в облике революционера, в его взгляде, обращен-

ном к священнику, можно прочесть лишь презрение к служителю церкви, освящающей убийство, и гордую уверенность в своей правоте.

Эта картина была задумана Репиным после того, как он вместе с В. В. Стасовым прочел стихотворение писателя Н. М. Минского «Последняя исповедь», напечатанное в подпольной газете «Народная воля». «Я помню,— писал Репину Стасов, увидев картину,— как мы с Вами вместе, лет десяток тому назад, читали «Исповедь» и как мы метались, словно ужаленные и чуть не смертельно пораненные. Ну, вот у такого только чувства и бывают такие художественные всходы потом... Какой взгляд, какая глубина у Вашего осужденного!!»

В своих картинах Репин обычно использует все существующее разнообразие красок. В «Отказе от исповеди» художник избирает строгую монохромную гамму. Лишь бледное лицо заключенного и черный силуэт фигуры священника выделяются на темном фоне камеры.

Живое дыхание современности ощущается и в исторических полотнах Репина. Наиболее знаменитое из них — картина «Иван Грозный и сын его Иван» (1885, ГТГ) — навеяно жестоким террором в стране, казнями революционеров после убийства 1 марта 1881 г. царя Александра II. Пустынная царская палата с узеньким оконцем на дальней стене, опрокинутое на пол кресло, потемневшие пятна крови на ковре. Страшное, обезображенное ужасом свершившегося лицо Ивана Грозного, прижимающего к себе царевича, производит незабываемое, тяжелое впечатление.

Смысл, пафос картины — страстный протест против жестокости, против смертных приговоров, уста-

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.
...Жаркий июльский полдень. Нещадно палит солнце. По широкой дороге прямо на зрителя движется огромная толпа народа. Пыль, поднятая сотнями идущих по дороге людей, столбом стоит над толпою, и, едва различимые в пыльном мареве, колышутся над толпой иконы и хоругви крестного хода. Вот на повороте дороги «голова» этой странной процессии завернула и открылось ее «чрево», то, ради чего и собралась сюда вся эта огромная масса народа, — чудотворная икона, которую несет разодетая важная барыня, богатейшая помещица Курска. Вокруг нее жмутся от напирающего со всех сторон «грязного» люда отцы города и губернии — генералы, помещики, купцы, а впереди — участники церемонии: крестьяне, по очереди несущие свечной фонарь, «благолепные» горожанки с пустым футляром — киотом от иконы, ближе к центру — певчие и протодьякон, выполняющие церковную службу. К обочине дороги теснятся нищие, убогие, странники. Всех собрала сюда надежда «выпросить» у богородицы счастья и справедливости, которых так не хватает им в жизни. Толпа волнуется, шумит. Ее не в состоянии сдержать ни нагайки урядников, ни палки старост.

новленных самодержавием для революционеров. Правящие круги царской России были обеспокоены небывалым успехом произведения. На некоторое время картину убрали с выставки, запретили показывать публике.

Над картиной «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878—1891, ГРМ) Репин работал более 12 лет. Это большое полотно — гимн смелым, сильным, свободным людям, прославление жизнерадостного веселья, доблести и мужества народа. В «Запорожцах» живописная манера Репина отличается особой сочностью, фигуры людей пластичны, лица экспрессивны, красочные одежды написаны ярко и звучно.

Последняя крупная работа художника — грандиозный групповой портрет «Торжественное заседание Государственного Совета» (1901—1903, ГРМ). Для этой картины Репин делает с натуры большое количество этюдов с царских сановников, членов Государственного совета. Написанные в два-три сеанса, этюды поражают остротой и силой характеристики, великолепием живописи, в которой сочетаются четкость форм и декоративность цвета.

Работа над огромным полотном подточила силы художника. Отказалась служить кисть правой руки, ослабло зрение. Но художник продолжал неустанно работать. «Порою мне казалось,— писал К. И. Чуковский, который был в те годы близок Репину, — что не только старость, но и самую смерть он побеждает своей страстью к искусству».

Последние годы жизни Репин провел в Куоккала под Петербургом (теперь Репино — курортный поселок под Ленинградом), на даче «Пенаты». События первой мировой войны, а затем Октябрьской революции отрезали Репина от Советской России. «Пенаты» оказались на территории Финляндии. Старый, больной художник так и не смог вернуться на родину.

29 сентября 1930 г., 86 лет от роду, Репин скончался.

Много времени прошло с тех пор, когда были написаны великие произведения Репина. Но каждый раз, проходя по залам музеев, посетители снова и снова задумываются над судьбами героев его картин, восхищаются совершенством репинской живописи.

В. И. Суриков (1848—1916)

Когда Ермак пришел с Дона в Сибирь, в войсках у него служил есаул Суриков; от этого Сурикова и пошел казачий род, который просуществовал триста лет. Последним в этом роду был художник Василий Иванович Су́риков.

Родился Василий Иванович в 1848 г. в Красноярске, детство провел в селе Сухой Бузим, в 60 км от Красноярска, среди суровой природы, среди вольных людей с бунтарскими казачьими душами, среди политических ссыльных, принесших в далекий енисейский край свет своих знаний и убеждений.

Рисовать мальчик начал рано. Восьми лет Васю отдали в Красноярское уездное училище, где он стал серьезно заниматься рисованием. Первым учителем его был Николай Васильевич Гребнев. Вместе они ходили на Енисей, в тайгу и на Часовенную гору, откуда рисовали общий вид города.

Окончив уездное училище, Василий Суриков поступил писцом в канцелярию губернского управления: внезапно умер отец, надо было кормить мать, младших брата и сестру. Казалось, не будет конца этой однообразной, скучной жизни.

Случай помог молодому чиновнику. Однажды он нарисовал на полях деловой бумаги муху. Муха была так верно и живо нарисована, что начальник канцелярии Замятнин, пытавшийся смахнуть муху с листа, заинтересовался этой проделкой и пригласил Сурикова к себе в кабинет. Познакомившись с ним и попросив показать рисунки, Замятнин предложил молодому художнику давать уроки рисования своей дочери. Позднее Замятнин выхлопотал Василию Ивановичу разрешение учиться в Петербургской академии художеств. Но денег на поездку у Сурикова не было.

Один из крупных сибирских золотопромышленников, заинтересовавшись судьбой талантливого юноши, предложил ему средства на поездку в Петербург и на обучение в Академии. Сурикову был тогда 21 год.

На первом экзамене в Академию — по рисованию с гипсовых моделей — Василий Суриков провалился. Но через несколько месяцев, после подготовки в Рисовальной школе, Суриков благополучно сдал экзамены и начал посещать классы Академии. Окончив ее в 1875 г., Суриков переехал в Москву.

Москва в 70-х годах прошлого столетия, с ее Кремлем, Красной площадью, Лобным местом, узкими переулками, старинными памятниками, стенами монастырей, была для художника той атмосферой, в которой сформировалось его историческое видение; здесь он нашел себя, свои темы и образы.

«Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ) — первая большая картина, которую Суриков задумал в Москве. Детальное изучение петровского времени, покроя одежды, рисунков на тканях, оружия стрельцов и преображенцев отняло у художника годы. Он выискивал типы мужчин и женщин, похожих в его представлении на стрельцов и их жен. На рынках Москвы он находил расписные дуги, зарисовывал оглобли, колеса, конскую сбрую.

Три года создавалась картина, воплотившая народную трагедию в эпоху столкновения двух миров — старого, уходящего мира стрельцов, преданных царевне Софье, и нового мира — мира реформ и преобразований, который создал молодой царь Петр, умный, но горячий и жестокий.

Каждый из стрельцов по-своему ждет конца: один в полном отчаянии, онемев от сознания приближающейся гибели, другие, по русскому обычаю, истово прощаются с народом, принимая смерть мужественно и достойно, а рыжий стрелец слева смотрит на царя с такой ненавистью и столько в нем бунтарской силы, что кажется — сама смерть ему не страшна.

Вот повели первого стрельца. Бархатный кафтан его волочится по грязи, брошенная на землю свеча погасла. Стрельца тащат под руки солдаты Петра, сам он к месту казни не дойдет.

В стороне Петр на своем белом коне. Глаза его гневны, лицо вот-вот перекосит судорога... Но он

◀ В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

молчит, он неумолим, он знает, что если сейчас не сломит силу, на которую опирается его сестра Софья, то эта сила сломит его самого, помешает ему ввести те новшества, которые должны возвысить Россию.

Вторая большая работа Сурикова — «Меншиков в Березове» (1883, ГТГ). Мысль о картине пришла художнику в дождливое лето, когда он с женой и двумя маленькими дочками жил под Москвой в Перерве. Жили они в старой невзрачной избушке. Из-за дурной погоды Суриковы часто сидели все вместе за столом. В один из таких ненастных дней и представилось художнику, что так же вот, как и он с семьей, в такой же избушке сидел когда-то могущественный вельможа, соратник Петра Александр Меншиков. Попавший в немилость, лишенный всех почестей и богатств, он доживал свои дни в глуши, в далекой ссылке. Образ небритого, растрепанного человека в тулупе, размышляющего в полном бездействии о превратностях судьбы, очень убедителен и силен. Равнодушное оцепенение сына, печальные глаза сидящей у ног отца старшей дочери — бывшей царской невесты, скорбная поза младшей дочери, читающей у стола евангелие, и рука отца с драгоценным перстнем, в безысходной тоске сжатая в кулак,— все это великолепно передает трагедию семьи.

Картину «Боярыня Морозова» (ГТГ) Суриков задумал еще в 1881 г., но закончил он это замечательное произведение только в 1887 г.

По заснеженной зимней московской улице провозят противницу признанной государством православной религии — раскольницу боярыню Морозову. Очень сильно и верно передал Суриков в картине ощущение движения: кажется, что слышишь скрип полозьев от розвальней, в которых бунтарку везут на допрос. Замечательно передано ощущение живой природы: влажный зимний день, глубокий след от полозьев в рыхлом снегу, скрюченные от холода пальцы ног босого юродивого.

Рассказывая о личной трагедии боярыни Морозовой, художник сумел рассказать о движении раскольников, в котором отразился протест народных масс против существовавшего тогда и опиравшегося на церковь социального строя.

Для полотна «Покорение Сибири Ермаком» (1895, ГРМ) Суриков три года по крупицам собирал исторические и бытовые детали из жизни минусинских татар, хакасов и остяков, в казачьих станицах искал образы своих предков — донских казаков, пришедших с Ермаком в Сибирь. Картина глубоко патриотична, она рассказывает об одном из знаменательнейших моментов в истории России. Главное действующее лицо в картине, как и почти во всех других произведениях Сурикова, — народ. Художник не отделяет Ермака от его войска. По-иному изображен татарский хан Кучум. На лицах его всадников, расположившихся высоко над обрывом вокруг хана, выражение полной растерянности.

Так же блестяще разрешает Суриков тему патриотизма в картине «Переход Суворова через Альпы» (1899, ГРМ). Картина не случайно имеет вертикальную форму, это дает возможность зрителю ощутить отвесную пропасть в горах, куда неудержимо скользят русские солдаты. Возле них Суворов. Он командует переходом, он делит с ними все лишения, и ему нельзя не верить.

Суриков был одним из величайших исторических живописцев мира. Свои монументальные по содержанию и форме полотна он посвятил крупным событиям русской истории. Их главная тема — народные движения, их главный герой — русский народ, народная масса, беспредельно разнообразная, богатая индивидуальностями, борющаяся, страдающая, торжествующая. Творчество Сурикова наряду с творчеством Репина ознаменовало собой вершину искусства передвижников.

Умер Суриков в 1916 г. На могиле его лежит мемориальная доска, возложенная народом великому живописцу, который жил его жизнью, преданно его любил и творил для него.

В. М. Васнецов (1848—1926)

С детства входят в нашу жизнь и навсегда остаются с нами как нечто свое, родное, неразрывно связанное с нашими представлениями о родине, о народе картины художника Васнецова «Аленушка» (1881), «Иван-царевич на сером волке» (1889), «Богатыри» (1881—1898; все три в ГТГ).

Детство Виктора Михайловича Васнецова прошло в селе Рябово бывшей Вятской губернии (ныне Кировская область). Семья Васнецовых была многодетной, необеспеченной (отец его был скромным сельским священником) и по образу жизни мало чем отличалась от крестьянских семей. «...Я жил в селе среди мужиков и баб,— скажет впоследствии Васнецов, — и любил их... как своих друзей и приятелей, — слушал их песни и сказки, заслушивался, сидя на посиделках при свете и треске лучины». Окрестности села Рябова были живописны и разнообразны. Между полями росли гигантские ели и пихты, оставшиеся от дремучих лесов, когда-то покрывавших эту местность. Не здесь ли зародилась страсть художника к истории, к эпосу, к образам могучим, былинным?

В. М. Васнецов. Аленушка. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Первоначальное образование Васнецов получил в Вятской духовной семинарии, готовясь идти по стопам отца. Но рано пробудившаяся любовь к искусству и мечта стать художником пересилили, и, оставив семинарию, Васнецов в 1868 г. поступает в Петербургскую академию художеств. Талантливый молодой человек, ищущий правды, жаждущий знаний, очень скоро сближается с самым передовым и прогрессивным кругом русских художников. Его друзьями становятся художники-передвижники И. Е. Репин, И. Н. Крамской, скульптор М. М. Антокольский, художественный критик В. В. Стасов.

Первые картины Васнецова — «С квартиры на квартиру», «Книжная лавочка», «Военная телеграмма», «Преферанс», исполненные в конце 1870-х годов, посвящены изображению жизни современного художнику общества (все в ГТГ). Особенно выделяется небольшая картина «С квартиры на квартиру» — трогательный рассказ о бедных стариках, уныло бредущих по замерзшей Неве в поисках дешевой квартиры.

Жанровые картины Васнецова имели успех. Его хвалили как мастера, остро чувствующего живую характерность типа.

В 1878 г. Васнецов неожиданно для друзей принял решение переехать на постоянное жительство в Москву с тем, чтобы в древней столице, где ощутимее билась жилка народной жизни и отчетливее проступали традиции былых времен, начать, по его собственному выражению, «...совершенно новый жанр живописи...». Отныне свое искусство Васнецов связывает с темами и образами, подсказанными ему народным творчеством, народной фантазией. Картина «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880, ГТГ) стала воплощением этих необычных для русского искусства того времени замыслов.

Заимствовав сюжет из знаменитого «Слова о полку Игореве», Васнецов создал произведение самостоятельное, но близкое по духу прославленной древнерусской поэме. Подобно неведомому автору «Слова», он в эпическом стиле воспевает красоту и героизм подвига во имя Родины. Два русских витязя, изображенных на переднем плане,— главные носители героической идеи картины. Они убиты, но они величавы и прекрасны: прекрасны их лица, костюмы, позы. Смерть не властна над ними, и ничто не смеет нарушить их вечного сна: смолк шум боя, улеглись ветры, склонились, оплакивая героев, цветы и травы, и даже дерущиеся орлы кажутся застывшими в воздухе. Только огромная желтая луна медленно поднимается над погружающейся в сумрак землею.

Начатая в следующем, 1881 году картина «Богатыри» явилась дальнейшим развитием идеи картины «После побоища...». Легендарные герои народного эпоса богатыри Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович для Васнецова не только самоотверженные защитники родной земли, но и защитники всех слабых, обижаемых. Не случайно художник называл свою картину так: «Богатыри Добрыня, Илья и Алешка Попович на богатырском выезде примечают в поле, нет ли где ворога, не обижают ли где кого». Каждый богатырь наделен художником своим особым характером в соответствии с тем, как представлены они в народных былинах: Илья прост и мужествен, Добрыня смел и грозен, Алеша лукав и смекалист. Их могучая, тесно спаянная между собой группа отчетливо выделяется на фоне широкого, раздольного пейзажа. Васнецов создает убедительное впечатление богатырской силы и величия этих, казалось бы, вполне реальных людей.

Одновременно с былинно-эпическими картинами Васнецов пишет серию работ на темы сказок. «Аленушка» — одно из лучших и наболее своеобразных полотен этого цикла. Однако в сказочном сюжете он стремится выявить поэтическую и жизненно-реальную основу народного вымысла. Сказочная Аленушка, как простая крестьянская девочка-сиротка,

укрывшись от недоброго людского глаза, оплакивает у омута свою горькую долю. И природа, изображенная художником, как бы сочувствует и утешает ее.

Среди работ Васнецова одна выделяется своей необычной для художника исторической конкретностью — «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897, ГТГ). С большой силой психологической выразительности передан в картине суровый и жестокий характер Ивана Грозного. Однако и здесь Васнецов смотрит на героя картины как бы сквозь призму народно-фольклорных преданий о нем.

Умер Васнецов в Москве в 1926 г. признанным художником, чье творчество обогатило отечественное искусство новыми темами и образами.

Русское искусство конца XIX— начала XX в.

Конец XIX — начало XX в. — важный период в развитии русского искусства. Он совпадает с тем этапом освободительного движения в России, который В. И. Ленин назвал пролетарским. Это было время ожесточенных классовых боев, трех революций — 1905—1907 гг., февральской буржуазно-демократической и Великой Октябрьской социалистической революции, время крушения старого мира. Окружающая жизнь, события этого необычайного времени определили судьбы искусства: оно претерпело в своем развитии много сложностей и противоречий. Новые пути искусству будущего, социалистического мира открыло творчество М. Горького. Его роман «Мать», написанный в 1906 г., стал примером талантливого воплощения в художественном творчестве принципов партийности и народности, которые впервые были четко определены В. И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература» (1905).

Какова же была общая картина развития русского искусства в этот период? Еще плодотворно работали ведущие мастера критического реализма — И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, В. Е. Маковский... В 1890-е годы их традиции нашли свое развитие в ряде произведений молодого поколения художников-передвижников, например *Абрама Ефимовича Архи́пова* (1862—1930), творчество которого также связано с жизнью народа, с жизнью крестьян. Его картины правдивы и просты, ранние — лиричны («По реке Оке», 1890; «Обратный», 1896), в поздних, ярко живописных, живет буйная жизнерадостность («Девушка с кувшином», 1927; все три в ГТГ). В 1890-е годы Архипов написал картину «Прачки», рассказывающую об изнурительном женском труде, служащую ярким обличительным документом самодержавию (ГРМ).

К молодому поколению передвижников относятся также *Сергей Алексеевич Коро́вин* (1858—1908) и *Николай Алексеевич Каса́ткин* (1859—1930). Десять лет трудился Коровин над своей центральной картиной «На миру» (1893, ГТГ). Он отразил в ней сложные процессы расслоения крестьянства в современной ему капитализировавшейся деревне. Важнейшие стороны жизни России сумел выявить в своем творчестве и Касаткин. Он поднял совершенно новую тему, связанную с усилением роли пролетариата. В шахтерах, изображенных в его знаменитой картине «Углекопы. Смена» (1895, ГТГ), угадывается та мощная сила, которая в недалеком будущем разрушит прогнивший строй царской России и построит новое, социалистическое общество.

Но в искусстве 1890-х годов обнаружилась и иная тенденция. Многие художники стремились отыскать теперь в жизни прежде всего ее поэтические стороны, поэтому даже в жанровые картины они включали пейзаж. Часто обращались и к древнерусской истории. Эти веяния в искусстве отчетливо прослеживаются в творчестве таких художников, как А. П. Рябушкин, Б. М. Кустодиев и М. В. Нестеров.

Излюбленным жанром *Андрея Петровича Рябушкина* (1861—1904) был исторический жанр, но он писал и картины из современной ему крестьянской жизни. Однако художника привлекали лишь отдельные стороны народной жизни: обряды, праздники. В них он видел проявление исконно русского, национального характера («Московская улица XVII века», 1896, ГРМ). Большинство персонажей не только для жанровых, но и для исторических картин были написаны Рябушкиным с крестьян — художник почти всю свою жизнь провел в деревне. В свои исторические полотна Рябушкин привносил некоторые характерные черты древнерусской живописи, как бы подчеркивая этим историческую достоверность изображений («Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)», 1901, ГТГ).

Другой крупный художник этого времени — *Борис Михайлович Кустодиев* (1878—1927) изображает ярмарки с разноцветными ложками и грудами пест-

рых товаров, русские масленицы с ездой на тройках, сцены из купеческой жизни.

В раннем творчестве *Михаила Васильевича Не́стерова* (см. ст. «М. В. Нестеров») наиболее полно раскрылись лирические стороны его дарования. В его картинах всегда большую роль играл пейзаж: художник стремился найти отрадное в тишине вечно прекрасной природы. Он любил изображать тонкоствольные березки, хрупкие стебельки трав и луговых цветов. Его герои — худенькие отроки, обитатели монастырей, или добрые старички, находящие мир и покой в природе. Глубоким сочувствием овеяны картины, посвященные судьбе русской женщины («На горах», 1896, Музей русского искусства, Киев; «Великий постриг», 1897—1898, ГРМ).

К этому времени относится творчество пейзажиста, и анималиста *Алексея Степановича Степа́нова* (1858—1923). Художник искренне любил животных и безупречно знал не только внешний вид, но и характер каждого зверя, его навыки и повадки, а также специфические особенности различных видов охоты. Лучшие картины художника, посвященные русской природе, проникнуты лиризмом и поэзией — «Журавли летят» (1891), «Лоси» (1889; обе в ГТГ), «Волки» (1910, частное собрание, Москва).

Глубокой лирической поэзией проникнуто и искусство *Виктора Эльпидифоровича Бори́сова-Муса́това* (1870—1905). Прекрасны и поэтичны его образы задумчивых женщин — обитательниц староусадебных парков — и вся его гармоническая, похожая на музыку живопись («Водоем», 1902, ГТГ).

В 80—90-х годах XIX в. формируется творчество выдающихся русских художников *Константина Алексеевича Коро́вина* (1861—1939), *Валентина Александровича Серо́ва* и *Михаила Александровича Вру́беля* (см. статьи «В. А. Серов» и «М. А. Врубель»). В их искусстве с наибольшей полнотой отразились художественные достижения эпохи.

Дарование К. А. Коровина одинаково ярко раскрылось как в станковой живописи, в первую очередь в пейзаже, так и в театрально-декорационном искусстве. Очарование коровинского искусства заключается в его теплоте, солнечности, в умении мастера непосредственно и живо передавать свои художественные впечатления, в щедрости его палитры, в колористическом богатстве его живописи («У балкона», 1888—1889; «Зимой», 1894; обе в ГТГ).

В самом конце 1890-х годов в России формируется новое художественное общество *«Мир искусства»* во главе с А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым, оказавшее большое влияние на художественную жизнь страны. Основное его ядро — художники К. А. Сомов, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева. Деятельность этой группы была очень разносторонней. Художники вели активную творческую работу, издавали художественный журнал «Мир искусства», устраивали интересные художественные выставки с участием многих выдающихся мастеров. *Мирискусники,* как называли художников «Мира искусства», стремились приобщить своих зрителей и читателей к достижениям национального и мирового искусства. Их деятельность способствовала широкому распространению в русском обществе художественной культуры. Но вместе с тем она имела и свои минусы. Мирискусники искали в жизни лишь красоту и осуществление идеалов художника видели лишь в вечной прелести искусства. Их творчество было лишено боевого духа и социального анализа, свойственных передвижникам, под знаменем которых шли самые прогрессивные и самые революционные художники.

Александр Николаевич Бенуа́ (1870—1960) по праву считается идеологом «Мира искусства». Он был широкообразованным человеком и обладал большими познаниями в области искусства. Он занимался главным образом графикой и много работал для театра. Как и его товарищи, Бенуа разрабатывал в своем творчестве темы из прошлых эпох. Он был поэтом Версаля, его творческая фантазия загоралась, когда он снова и снова посещал парки и дворцы петербургских пригородов. В своих исторических композициях, населенных маленькими, словно бы неживыми фигурками людей, он тщательно и любовно воспроизводил памятники искусства и отдельные детали быта («Парад при Павле I», 1907, ГРМ).

Глубоко почитая А. С. Пушкина, Бенуа создал циклы иллюстраций к его произведениям. Лучший из них — к поэме «Медный всадник». Художник воссоздал образ пушкинского Петербурга.

Ярким представителем «Мира искусства» был и *Константин Андреевич Со́мов* (1869—1939). Он получил широкую известность как мастер романтического пейзажа и галантных сцен. Его обычные герои — словно пришедшие из далекой старины дамы в высоких пудреных париках и пышных кринолинах и изысканные томные кавалеры в атласных камзолах. Сомов прекрасно владел рисунком. Особенно сказалось это в его портретах. Художник создал галерею портретов представителей художественной интеллигенции, в том числе поэтов А. А. Блока и М. А. Кузмина (1907, 1909; оба в ГТГ).

В художественной жизни России начала века значительную роль сыграла также художественная группировка *«Союз русских художников»*. В нее входили художники К. А. Коровин, А. Е. Архипов, С. А. Виноградов, С. Ю. Жуковский, Л. В. Туржан-

Н. А. Касаткин. Углекопы. Смена. 1895. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

С. А. Коровин. На миру. 1893. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. Е. Архипов. Прачки. 1890-е годы. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

М. В. Нестеров. Пустынник. 1888—1889. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

К. А. Коровин. У балкона. 1888—1889. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

◀А. П. Рябушкин. Свадебный поезд в Москве (XVII столетие). 1901. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Внизу: Е. Е. Лансере. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. 1905. Бумага, гуашь. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ский, К. Ф. Юон и другие. Главным жанром в творчестве этих художников был пейзаж. Они явились преемниками пейзажной живописи второй половины XIX в.

Пути развития русской скульптуры конца XIX — начала XX в. были во многом определены ее связями с искусством передвижников. Именно этим объясняется ее демократизм и содержательность.

Скульпторы активно участвуют в поисках нового, современного героя. Более разнообразными становятся материалы: применяются не только мрамор и бронза, как прежде, но и камень, дерево, майолика, даже глина. Делаются попытки внедрить в скульптуру цвет. В это время работает блестящая плеяда скульпторов — П. П. Трубецкой, А. С. Голубкина, С. Т. Конёнков, А. Т. Матвеев.

На искусстве *Анны Семеновны Голу́бкиной* (1864—1927) лежит печать ее времени. Оно подчеркнуто одухотворено и всегда глубоко и последовательно демократично. Голубкина — убежденный револю-

С. Т. Конёнков. Старичок-полевичок. 1910. Дерево. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

К. Ф. Юон. Весенний солнечный день. Сергиев посад. 1910. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

ционер. Ее скульптуры «Раб» (1909, ГРМ), «Идущий» (1903, ГРМ), портрет Карла Маркса (1905, ГТГ) — естественный отклик на передовые идеи современности. Голубкина — большой мастер психологического скульптурного портрета. И здесь она остается верной себе, с одинаковым творческим подъемом работая над портретами и великого писателя («Лев Толстой», 1927, ГРМ), и простой женщины («Марья», 1905, ГТГ).

Самобытным и многогранным художником проявил себя *Сергей Тимофеевич Конёнков* (см. ст. «С. Т. Конёнков»). В дни революции 1905—1907 гг. он создает ряд портретов ее участников.

Перемены в русском искусстве на рубеже двух веков с большой отчетливостью сказались в архитектуре. Подгоняемое развитием капитализма, бурно растет градостроительство. Возводятся банки, различные промышленные здания, строится много доходных домов, ведутся поиски новых типов жилых комплексов.

Все большее значение приобретают новые конструкции — металлические и железобетонные — основа будущей архитектуры.

На рубеже XIX—XX вв. и в течение всего первого десятилетия XX столетия в русской архитектуре, равно как и в ряде европейских стран, формируется так называемый стиль *модерн* (от французского modern — «новейший», «современный»). Это сложное и во многом противоречивое художественное явление. Даже затруднительно характеризовать его какой-либо однозначной формулировкой, настолько оно многолико. Многие здания, построенные в стиле модерн: доходные дома, богатые особняки, государственные сооружения — достаточно легко узнать по свободной, часто причудливой, хотя и конструктивно оправданной планировке. Обычно у них усложненный фасад; сочетание прямых и округлых линий в окнах, балконах, решетках; декоративные вставки, расположенные в композиционно важных частях наружных стен (особняк С. П. Рябушинского в Москве, ныне Музей А. М. Горького, 1900-е годы, архитектор *Ф. О. Шехтель;* см. ил. на с. 36). В эту эпоху можно было встретить сооружения и совершенно иного облика, особенно характерного для деловых построек. Их конструкции отличаются простотой, как и фасады, в которых главенствует ритм горизонтальных и вертикальных линий (Дом Северного страхового общества в Москве, 1910—1911, архитектор *И. И. Рерберг).*

Стиль модерн оказал определенное влияние на формирование так называемого *неорусского стиля.* Архитекторы *Н. К. Жуков, Ф. О. Шехтель, А. В. Щусев* делали интересные опыты включения национальных форм древнерусского зодчества и прикладного искусства в произведения современной архитектуры (доходный дом Перцова в Москве, 1905—1907, по рисунку *С. В. Малютина,* архитектор Н. К. Жуков).

А. С. Голубкина. Карл Маркс. 1905. Гипс. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В последнее предреволюционное десятилетие широкое распространение в русской архитектуре получает еще одно направление, вошедшее в историю под названием *неоклассицизма*. Оно увлекло многих талантливых зодчих, в том числе *И. В. Жолтовского, И. А. Фомина, В. А. Щуко, А. В. Щусева,* впоследствии ставших известными советскими архитекторами. Мастера неоклассицизма в той или иной мере опирались на традиции искусства Возрождения и русского ампира: в их устойчивых, классицистически ясных формах они видели идеалы архитектуры будущего.

Революция 1905—1907 гг., всколыхнувшая сверху донизу всю страну, нашла широкий отклик в русском искусстве. Многие живописцы, графики, скульпторы средствами искусства отозвались на ее события. Среди них крупнейшие мастера — И. Е. Репин, В. Е. Маковский, В. А. Серов, С. В. Иванов, Н. А. Касаткин, И. И. Бродский, М. В. Добужинский, С. Т. Конёнков, А. С. Голубкина. Но более всего революционные настроения художественной интеллигенции выразились тогда в создании многочисленных сатирических журналов. Их количество, несмотря на репрес-

В. А. Серов. Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава? 1905. Картон, темпера. Государственный Русский музей. Ленинград

М. А. Врубель. Испания. Ок. 1894. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

сии правительства, было, как никогда еще в России, велико.

В последнее десятилетие перед Великой Октябрьской социалистической революцией картина развития русского искусства необычайно усложнилась. Продолжалась активная деятельность мирискусников, шел процесс пересмотра ими идейных взглядов, признание общественно важной роли искусства; плодотворно работали мастера «Союза русских художников». В эти же годы всемирную славу стране принесли русская музыка, балет и театрально-декоративное искусство Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, А. Я. Головина, Н. К. Рериха. Но в авангарде искусства становились уже иные силы. Общее революционное брожение постоянно возбуждало художественный мир России, его творческую активность. Однако часть художественной интеллигенции оно привело не к подлинной революционности, которую обрел пролетариат в своей политической борьбе, а к некоему анархическому бунту против обывательщины. Молодежь устремилась к ниспровержению прежних идеалов искусства. В России возникали и быстро сменяли друг друга различные художественные общества и группировки, по большей части чуждые реализму.

Из новых художественных объединений, оставивших более или менее заметный след в русском искусстве, выделяются два. Первое называлось *«Голубая роза»* — по названию выставки 1907 г., объединившей художников, искусство которых было в той или иной мере затронуто символизмом. Наиболее талантливые из них — П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян (см. ст. «М. С. Сарьян»), Н. Н. Сапунов.

Второе объединение носило еще более необычайное наименование — *«Бубновый валет»*. Его членами были П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Куприн, А. В. Лентулов, ставшие затем известными советскими мастерами. Тогда же все они были захвачены общим стремлением писать свои пейзажи, натюрморты и портреты плотно, весомо и подчеркнуто материально, однако нарочито упрощая формы. Но их лучшие работы, написанные сочно, темпераментно, насыщенные звучной декоративностью цвета, доносят до нас жизнелюбие художников, радость их труда и неиссякаемость оптимизма.

Русскому искусству 1910-х годов пришлось пережить болезни времени. Оно прошло через влияние формалистических течений — кубизма, футуризма, даже беспредметного искусства. Многое из всего этого сейчас лишь достояние истории. Остается в веках лишь то искусство, которое связано с реализмом, с революционной борьбой народа, передовыми идеями эпохи.

М. А. Врубель (1856—1910)

Природа щедро одарила Михаила Александровича Вру́беля. Он обладал блестящими колористическими способностями, редким даром монументалиста, прекрасно рисовал, поистине удивителен был полет его фантазии. И еще один талант был украшением Вру-

М. А. Врубель. Демон 1890. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

беля — удивительное терпение и трудолюбие. Они умножали его художественные возможности.

Искусство Врубеля глубоко и содержательно. Мы не найдем в нем прямых связей с актуальными проблемами его времени. Но он так же, как и все лучшие люди России, был глубоко неудовлетворен действительностью и, тщетно замыкаясь в себе, в причудливом мире своей фантазии, искал выход. Печать надломленности окрашивает все искусство художника. Вместе с тем Врубеля всегда волновали высокие идеалы и большие человеческие чувства. Его искусству чуждо равнодушие, оно всегда романтически взволновано и одухотворено.

Врубель был широко образован и начитан. Профессиональное образование он получил в Петербургской академии художеств и учителем своим считал П. П. Чистякова. Творческое формирование Врубеля завершилось в Киеве, куда он был приглашен для реставрации и возобновления настенных росписей Кирилловской церкви XII в. Уже в этих работах проявляются характерные черты его искусства. В подчеркнутой экспрессии образов Христа и оплакивающей своего сына богоматери с ее расширенными в немом отчаянии огромными глазами живет безграничная скорбь и страдание.

В 1889 г. Врубель переезжает в Москву. С этого времени начинается пора его творческого расцвета. Он прекрасно владеет многими жанрами искусства. Это и станковая картина, и книжная иллюстрация, и монументально-декоративное панно, и театральная декорация. Врубель рисует с натуры, увлекается майоликой. Он полагает, что истинной художественности можно достичь во всех видах искусства, даже в росписях балалаек. Он неустанно совершенствует свое мастерство, он уверен, что «техника — это язык художника», что без нее он не сможет рассказать людям о своих чувствах, об «увиденной красоте». Выразительность его образов все более возрастает от мощной темпераментной живописи, оригинальной композиции, мерцающих, словно драгоценности, красок.

Одной из центральных в творчестве Врубеля становится навеянная поэмой М. Ю. Лермонтова тема демона. Художник представлял себе этого злобного духа небес как прекрасного и одинокого человека, сначала могучего, в расцвете сил, верящего, что он обретет на земле свое счастье («Демон», 1890, ГТГ). Позднее демон изображался Врубелем уже со сломленной верой, с разбитым телом, распростертым среди холодных гор каменистой гряды, хотя и по-прежнему гордым, непокоренным («Демон поверженный», 1902, ГТГ).

В 1890-е годы в творчестве Врубеля появляется и постепенно становится главенствующей другая тема, исконно русская, фольклорная. В 1896 г. для Всероссийской нижегородской выставки Врубель создает декоративное панно «Микула Селянинович» (ГТГ). Былинного героя он изображает простым крестьянином-землепашцем, но именно Микула Селянинович, по его мысли, олицетворял силу земли Русской. Таков и «Богатырь» (1898, ГРМ), словно слитый со своим конем, могучий витязь, не воюющий, а зорко охраняющий границы Родины.

Прекрасны сказочные образы Врубеля, своеобразна очеловеченная природа. В этих картинах счастливо сочетаются правда живого наблюдения и фантастика. В «Пане» (1899, ГТГ) — этом козлоногом лесном божестве — много человеческого. В его блеклых, словно выцветших от времени глазах светится и доброта, и вековая мудрость. В то же время он будто оживший ствол березы. Седые кудри — как завитки белой коры, а пальцы — как корявые сучочки. И «Царевна-Лебедь» (1900, ГТГ) — одновременно и прекрасная синеокая девушка-царевна с длинной косой до пояса, и царственно великолепная птица с лебедиными крыльями, плывущая в синем море.

Портреты Врубеля тоже необычны. Они глубоки и очень выразительны, каждой своей модели худож-

В. А. Серов. Портрет М. Горького. 1904. Холст, масло. Музей А. М. Горького. Москва.

ник придавал какую-то особую одухотворенность, порой драматизм. Таковы портреты известного мецената С. И. Мамонтова (1897), поэта Валерия Брюсова (1906; оба в ГТГ), многочисленные автопортреты и портреты жены, известной певицы Н. И. Забелы-Врубель.

Последние 10 лет жизни для Врубеля были мучительны. Он страдал тяжелым недугом. Постепенно пропадало зрение. Когда художник уже не в состоянии был работать красками, он делал много карандашных зарисовок. В 1910 г. Врубель умер в лечебнице для душевнобольных.

В. А. Серов (1865—1911)

На протяжении всего своего творческого пути Валентин Александрович Серóв развивал и углублял реалистическое искусство, расширяя его выразительные возможности. Открытия и достижения современности помогали ему в этом.

Творчество Серова ярко и многообразно. Он выдающийся мастер психологического портрета, но его талант проявился также в пейзаже, исторических композициях, декорационном искусстве, книжной графике. С детства Серова окружала атмосфера творчества. Его отец — известный композитор и музыкант, мать — талантливая пианистка. Основными учителями Серова были И. Е. Репин и в Академии художеств П. П. Чистяков — лучший педагог того времени. Репин привил Серову стремление к пытливому изучению жизни, Чистякову он был обязан постижением профессиональных законов искусства.

На двадцать втором году своей жизни Серов создал первый шедевр — «Девочку с персиками» — портрет Веры Мамонтовой (1887, ГТГ). В этом подростке с серьезным, почти взрослым взглядом кроется поэзия светлой юности, угадываются высокие идеалы. Поэтична вся картина с ее напоенными воздухом и светом чистыми красками, в свое время так поразившими современников. В 1888 г. Серов пишет картину «Девушка, освещенная солнцем» (ГТГ) — портрет Маши Симанович. В нем поражает то же чувство благородства человека и полноты жизни, которое привлекает нас в «Девочке с персиками».

1890-е годы — следующий этап творчества Серова. Он все глубже проникает в характер людей. В портрете ему хочется выявить прежде всего творческую одаренность человека. Особая пристальность взгляда Н. С. Лескова (1894) передает острый ум пытливого писателя; задумчивость И. И. Левитана (1893) — его поэтические чувства; непринужденность позы К. А. Коровина (1891) — его творческую раскованность (все в ГТГ).

В эти же годы Серов продолжает работать над пейзажем. И. Э. Грабарь по праву назвал Серова крестьянским художником. Его излюбленная тема — скромная русская природа, и зримо или незримо в его пейзажах почти всегда присутствуют крестьяне («Октябрь. Домотканово», 1895; «Стригуны на водопое», 1904; обе в ГТГ).

Наступают 1900-е годы. Серов — прославленный портретист. К портретам людей, близких ему, присоединяются многочисленные заказанные ему портреты светской и буржуазной знати. Художник по-прежнему непогрешимо правдив в своих характеристиках и неумолимо требователен к себе, стремясь к полноте раскрытия замысла. Неустанно работает он над расширением своих изобразительных возможностей и может теперь уже изменять свой почерк в зависимости от стоящей перед ним творческой задачи. Так, в портрете банкира В. О. Гиршмана (1911, ГТГ) Серов по-плакатному лаконичен. Он дал ему однозначную характеристику торгаша. В портрете великосветской львицы О. К. Орловой (1911, ГРМ) его кисть изысканна и холодна. Все с большей четкостью и беспощадностью Серов выявляет социальную принадлежность своих моделей.

В. А. Серов. Девочка с персиками. 1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В портретах передовых представителей русской интеллигенции он стремился запечатлеть их общественное лицо. В портрете М. Горького (1904, Музей А. М. Горького, Москва) одеждой мастерового, жестом агитатора художник подчеркивает демократизм пролетарского писателя, а портрет М. Н. Ермоловой (1905, ГТГ) — своеобразный монумент знаменитой актрисе. Торжественно, словно на возвышении сцены, в строгом черном платье, украшенном лишь нитью жемчуга, стоит Ермолова. Ее лицо вдохновенно, поза строга и величественна.

Своих знатных заказчиков Серов писал совершенно по-иному. С исключительным мастерством воссоздавал он окружающую среду, изысканную обстановку, нарядные дамские туалеты и тем характеризовал общественное положение портретируемых. С другой стороны, это точно определяло временные границы той эпохи, в которую они жили. В самом же человеке художник умел выискать и сделать ведущим то его качество, которое одновременно характеризовало и его самого, и класс, к которому он принадлежал. Властность М. А. Морозова (1902, ГТГ) — свойство не только его личное. Оно типично вообще для хозяина-промышленника, каким был Морозов. А надменность княгини О. К. Орловой выдает в ней аристократку, представительницу великосветского общества.

В 1900-е годы Серов увлекается новой для себя исторической темой. Особенно захватывает его бурная, стремительная в своем развитии жизнь России петровского времени и сам Петр I, полный энергии и неукротимого стремления к преобразованию страны («Петр I», 1907, ГТГ).

С любовью работает Серов и над начатой ранее серией иллюстраций к басням И. А. Крылова, непревзойденной и поныне. Как и Крылов, он наделял изо-

бражаемых животных человеческими качествами. Осел у Серова, как и у Крылова, — олицетворение глупости, а заяц — неисправимый трус, лев — символ силы, ума, величия.

В течение своего творческого пути Серов оставался верен демократическим принципам. Именно поэтому он так горячо принял к сердцу события революции 1905—1907 гг.

В смелых обличительных рисунках Серова мы читаем резкое осуждение произвола и жестокости царского правительства («Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?», 1905, ГРМ).

Искусство народов нашей Родины XVIII— начала XX в.

Если вы когда-нибудь будете в Киеве или Львове, то обязательно посмотрите: в Киеве — Андреевскую церковь (1748—1767), построенную архитектором *Иваном Федоровичем Мичу́риным* (1700—1763) по проекту В. В. Растре́лли, а во Львове — собор св. Юры (1744—1770) архитектора *Бернарда Мерети́на* и других. Кажется, что они не сложены, а вылеплены из камня руками умелых скульпторов — так живописны и причудливы их формы. Нарядно и внутреннее убранство этих церквей — там много резьбы и скульптур. Немало подобных живописных сооружений, созданных в XVIII в., встретим мы в Западной Украине, на Волыни. О богатой фантазии украинского народа говорят деревянные церкви — то строгие и простые, то фантастически сложные. Особенно красивы церкви в Карпатах. В долинах, среди гор и лесов, они встают перед путешественником как сказочные терема.

При крупных монастырях (например, при Киево-Печерской лавре) существовали школы иконописи, мастерские, где учились будущие художники. Одним из крупных граверов Украины в XVIII в. был *Григорий Кириллович Леви́цкий* (1697—1769), отец замечательного художника Д. Г. Левицкого.

Вплоть до второй половины XIX в. на Украине распространена была профессия бродячего живописца. Эти живописцы расписывали сельские церкви, писали портреты помещиков. Плату за работу брали и деньгами и натурой. Так, в одном из соглашений мы читаем, что художник по окончании портрета помещика получил «житной муки 10 пуд... пшеничной муки 4 пуда... деньгами 14 рублей... на семь вечерей пять свечей».

Особое место в украинском искусстве занимает *Тарас Григорьевич Шевче́нко* (1814—1861), создавший целую серию интересных произведений, в которых он, как и в своей поэзии, выразил протест против бесчеловечного угнетения крестьян. В 1842 г. он пишет картину «Катерина» на тему своей одноименной поэмы, выступая в ней против бесправного положения крепостной женщины. Горячая любовь Шевченко к своей родине, его думы о прошлом и настоящем Украины, о жизни ее народа воплотились в изданной в 1844 г. серии офортов «Живописная Украина». Среди лучших произведений Шевченко — серия рисунков «Притча о блудном сыне» (1856—1857) — рассказ о тяжелой жизни народа в царской России, об ужасах солдатчины (подробнее о Шевченко см. т. 11 ДЭ, ст. «Т. Г. Шевченко»).

Во второй половине XIX в. огромное влияние на украинских художников оказывает творчество передвижников. Украинские художники, представители метода критического реализма, объединились вокруг Киевской рисовальной школы художника *Николая Ивановича Мура́шко* (1844—1909), а также создали в Одессе *Товарищество южнорусских художников*.

Влияние передвижников очень велико было в это время и в Молдавии.

Издревле большое развитие в Белоруссии получили художественные ремесла: керамика, ювелирное дело, ткачество, вышивка и особенно резьба по дереву. Белорусская резьба с середины XVII в. приобретает широкую известность не только в Белоруссии, но и за ее пределами. Резьба украшает карнизы оконных наличников белорусских хат, мебель, домашнюю утварь. Интересны и деревяннные статуи апостолов, святых, служившие для убранства церквей, резные алтари. Своеобразное художественное творчество белорусского народа особенно ярко проявилось в знаменитых протканных золотыми и серебряными нитями *слуцких поясах* (XVIII в.; один такой пояс хранится в Историческом музее в Москве).

На рубеже XVII—XVIII вв. широкое развитие в Белоруссии получает гравюра.

В XVIII—XIX вв. художественная жизнь в Белоруссии почти заглохла, исчезло даже прежде популярное искусство гравюры. Талантливые люди уезжали в Петербург, Москву, Варшаву или Вильно (Вильнюс). Лишь во второй половине XIX в. открылось несколько частных художественных школ, в том

Т. Г. Шевченко. Катерина. 1842. Холст, масло. Государственный музей Т. Г. Шевченко. Киев.

М. К. Чюрлёнис. Морская соната. 1908. Холст, масло. Художественный музей им. М. К. Чюрлёниса. Каунас.

числе в Витебске художественная школа Ю. М. Пэна, из которой вышли многие крупные мастера.

Во второй половине XIX в. весьма благотворное влияние на развитие белорусского искусства оказывает передовое демократическое русское искусство. Яркими представителями реалистического искусства Белоруссии второй половины XIX в. были живописцы *Юрий Моисеевич Пэн* (1854—1937) и *Яков Маркович Кру́гер* (1869—1940). Они писали реалистические сцены из жизни бедняков, пейзажи, портреты представителей демократической интеллигенции. Широко известны картины Я. М. Кругера «Погром» (ок. 1905; картина уничтожена жандармами), портрет минского скрипача Жуховицкого (1897, Художественный музей Белорусской ССР, Минск).

На рубеже XIX—XX вв. начинает свой творческий путь, пишет пейзажи Белоруссии, в будущем крупный советский живописец *Витольд Каэтанович Бялыни́цкий-Бирули́* (1872—1957).

Знакомство со столицей Литовской ССР Вильнюсом обычно начинают с площади, где стоят городская ратуша (1786—1799, ныне здание Художественного музея) и кафедральный собор Станислово (1777—1801, ныне Картинная галерея), построенные архитектором *Лауринасом Стуо́ка-Гуця́вичюсом* (1753—1798). В XVIII в. город был крупным центром культуры. Здесь существовал университет и при нем художественная школа, в которой преподавали известные литовские мастера *Пранцишкус Смуглявичюс* (1745—1807), *Йонас Руστе́мас* (1762—1835). В 1832 г. Вильнюсская художественная школа была закрыта. Многие художники уехали в Петербург и в Польшу. Лишь в 1907 г. организуется Литовское художественное общество. В эти годы работал замечательный художник и музыкант *Микало́юс Константи́нас Чюрлёнис* (1875—1911), творчество которого — мечта о прекрасном и свободном мире. Он любил народные фантазии и сказки. Его картины (цикл «Сотворение мира», 1904—1906; «Морская соната», 1908, Каунасский художественный музей им. М. К. Чюрлёниса) очень поэтичны, благородны и нежны по колориту.

После Северной войны Эстляндия и Лифляндия (нынешняя Эстония и бо́льшая часть Латвии) вошли в состав Российской империи. Это был край торговых городов и нищих селений. Здесь работало много талантливых зодчих и скульпторов и местных, и из разных стран. Они возводили церкви и замки, строили прекрасные архитектурные ансамбли Ревеля (Таллина), Риги, Нарвы, Тарту (см. ст. «Средневековое искусство народов нашей Родины»).

Но живописцев и графиков среди латышей и эстонцев долгое время почти не было. Регулярно показывать свои работы на выставках они начинают только с середины прошлого века. Первым крупным эстонским мастером, завоевавшим известность, был *Йохан Кёлер* (1826—1899). Он писал портреты («Портрет матери», ок. 1863—1864, Художественный музей Эстонской ССР, Таллин), пейзажи и жанровые картины.

В Латвии примерно тогда же работает художник *Юлий Янович Фе́ддер* (1838—1909). Его реалистические картины по манере письма и тематике близки искусству передвижников («Кладбище», 1880-е, Художественный музей Латвийской ССР, Рига).

Многим латвийским и эстонским мастерам середины XIX в. пришлось провести бо́льшую часть жизни в Петербурге или в Германии, так как на родине не было условий для настоящей творческой работы. Деятельность художников последующих поколений

более тесно связана с родной землей. Многие из них активно участвовали в борьбе против национального угнетения. В своих произведениях они рассказывали о жизни народа, о его трудовой доле. Жизнь крестьян, народные предания — тема творчества эстонского художника *Пауля Ра́уда* (1865—1930) («Старик с острова Муху», Художественный музей Эстонской ССР, Таллин). В первом десятилетии нашего века дебютирует крупнейший эстонский скульптор *Ян Ко́орт* (1883—1935), а также другие известные мастера.

В Латвии самые передовые мастера были объединены в обществе «*Рукис*» («*Труженик*»). Возникло оно в Петербурге в 1888 г. под явным влиянием прогрессивной русской культуры. Сцены современной жизни — основное в творчестве *Яниса Теодоровича Ва́лтера* (1869—1932). Большим мастером жанровой картины был *Янис Михайлович Ро́зентал* (1866—1916). Одновременно с ним начинал свой путь выдающийся пейзажист *Вильгельм Карлис Пу́рвит* (1872—1945).

С начала XX в. в Латвии работают многие художники, сыгравшие большую роль и в развитии советского искусства, например скульптор *Теодор Эдуардович За́лькалн* (см. ст. «Т. Э. Залькалн»).

Для культуры народов Закавказья в XIX в. характерно сложное переплетение древнего и нового. Еще работали в духе древних миниатюристов прекрасные мастера. В Нухе в Азербайджане был построен великолепный дворец, стены которого были расписаны в стиле средневековых построек; одновременно рождалась новая станковая живопись и графика, и происходило это под влиянием русского искусства.

Такие художники, как *Степанос Акопович Нерися́н* (1815—1884), пейзажист *Геворк Захарович Башинджагя́н* (1857—1925), исторический живописец и график *Вардгес Суреньянц* (1860—1921) в Армении, *Георгий Иванович Габашви́ли* (1862—1936), *Александр Романович Мревлишви́ли* (1866—1933) в Грузии учились мастерству у русских художников. (Работы этих художников можно увидеть в Ереване, в Государственной картинной галерее Армении, и в Тбилиси, в Государственном музее искусств Грузинской ССР.)

Очень интересные мастера начинают свой путь в искусстве на рубеже прошлого и нашего века, в частности азербайджанские графики *Азим Аслан оглы Азимзаде́* (1880—1943) и *Бехруз Ширалибек оглы Кенгерли́* (1892—1922), армянские художники: портретист *Степан Меликсетович Агаджаня́н* (1863—1940), скульптор *Акоп Маркарович Гюрджя́н* (1881—1948), живописец *Мартирос Сергеевич Сарья́н*, грузинский скульптор *Яков Иванович Никола́дзе* (см. статьи «М. С. Сарьян» и «Я. И. Николадзе»).

Когда сравниваешь работы мастеров второй половины XIX в. с произведениями художников начала XX в., то сразу понимаешь тот сдвиг, который произошел в изобразительном искусстве Закавказья за полвека. У художников второй половины прошлого века эпизоды из жизни своих народов написаны так, как это написал бы коренной петербуржец или москвич. У художников начала нашего века, не говоря уже об их большом мастерстве, мы чувствуем и национальное своеобразие формы произведений.

Но, пожалуй, больше, чем профессионалов, было в Закавказье художников-самоучек. Самый известный из них — *Нико Пиросманашви́ли* (1862 (?)—1918). Судьба его трагична. Полуголодный, он за обед писал для духанов свои шедевры. Он любил изображать пиры, на которых люди веселятся и забывают о своих бедах. Великолепно рисовал Пиросмани (так он иногда подписывался) оленей, медведей, по-человечески грустных и все понимающих... В его творчестве мы узнаем мир, каким представлял его простой человек, умеющий радоваться жизни и печалиться, которому все вокруг напоминает о том, как несправедлива жизнь. (Большинство картин Пиросманашвили хранится в Тбилиси, в Государственном музее искусств Грузинской ССР.)

Средняя Азия была еще в начале XX в. как бы оазисом древности. На больших, шумных восточных базарах кустари торговали своим удивительным товаром, ныне украшающим музеи, — текинскими коврами, металлическими сосудами, украшениями, шитыми золотом халатами. Эта связь веков особенно сильно чувствуется в наши дни в Хиве (Узбекистан), где и в XIX в. строили дворцы, медресе — такие же, как в средние века. Стены этих построек сплошь покрыты сложнейшими узорами, переливающимися под палящим солнцем всеми цветами радуги. Однако национального станкового искусства до революции здесь, по существу, не было. С живописью и графикой в современном смысле этих понятий местных мастеров познакомили русские художники.

Общение с русской художественной культурой было прекрасным стимулом для развития национальных культур народов России. Передовые мастера умело использовали опыт русского искусства, связывая его с местными своеобразными традициями. Но царизм, проводивший колониальную политику, не был заинтересован в развитии культуры отдельных народов. Более того, он всячески сдерживал его. Поэтому столь неравномерна и пестра общая картина искусства народов России этого времени.

Советское искусство

Из истории советского искусства

Советское искусство 1917—1941 гг.

Даже при беглом знакомстве с произведениями советского искусства замечаешь решительное их отличие от живописных полотен, скульптур, графических листов, созданных в предшествующие времена. И отличие это не в особых изобразительных приемах и средствах, а прежде всего в содержании искусства, в новых идеях и образах, рожденных советской действительностью.

Ведущие художники второй половины XIX и начала XX в. основывали свое творчество на методе критического реализма. Они не просто правдиво изображали существующую действительность, но и подвергали ее серьезной критике с позиций передовой демократической мысли. Их искусство было направлено против угнетения человека, оно было пронизано свободолюбием, решительным протестом против деспотизма и варварства порядков, существовавших в царской России (см. ст. «Русское искусство второй половины XIX в. Передвижники»).

С появлением первого в мире государства рабочих и крестьян перед художниками открылись неведомые прежде горизонты. Новое, советское искусство рассматривает явления окружающей жизни с позиций марксистско-ленинского мировоззрения, коммунистической партийности. Глубоко анализируя и изображая события прошлого и настоящего, оно рисует перспективу революционного развития. Революционная борьба народа, человек-труженик, строительство жизни на основе социальной справедливости, новые нравственные представления — вот что стало содержанием советского искусства с первых дней его существования (см. т. 11 ДЭ, ст. «От реализма критического к реализму социалистическому»). Впервые это новое содержание пришло в искусство вместе с произведениями великого пролетарского писателя Максима Горького — основоположника творческого метода советского искусства — метода социалистического реализма. Суть нового метода состоит в правдивом изображении действительности в ее революционном развитии. Именно метод социалистического реализма позволил советским художникам создать произведения, в которых нашли отражение грандиозные изменения в жизни Советского Союза, в нравственном облике нового, советского человека.

Успешное развитие искусства после Октября было бы неосуществимо без руководящей и направляющей деятельности Коммунистической партии. С первых дней революции партия проявляет огромную заботу

Б. М. Кустодиев. Большевик. 1919—1920. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

о деятелях искусства и их плодотворной работе на благо народа и общества. Роль и значение искусства в духовном, нравственном воспитании человека, в раскрытии идеалов коммунизма неизменно подчеркивались в постановлениях ЦК КПСС по вопросам искусства.

Естественно, что не в один миг осознали художники всю грандиозность задач, вставших перед искусством после Великой Октябрьской социалистической революции, и не все мастера услышали торжествующую поступь революции уже в 1917 г. Однако большинство мастеров искусства с первых дней Октября активно включились в художественную жизнь страны, безоговорочно отдали свое творчество служению Родине.

Закономерно, что в первые годы Советской власти вперед вышло монументальное искусство, которое самым непосредственным образом откликалось на зов времени. Создавалось красочное оформление массовых революционных празднеств — годовщин Великой Октябрьской революции, 1 Мая. Города в эти дни одевались в яркий наряд, их украшали панно, флаги, транспаранты. В оформлении массовых празднеств участвовали живописцы, архитекторы.

Огромную роль в годы гражданской войны сыграл боевой *политический плакат*. Классиками искусства плаката по праву считаются *Д. С. Моор* (1883—1946) и *В. Н. Дени́* (1893—1946). Плакат Моо́ра «Ты записался добровольцем?» (1920, ГТГ) и сейчас покоряет выразительностью образа красноармейца, призывающего выступить на защиту социалистического Отечества. Плакат Дени «На могиле контрреволюции» (1920, ГТГ; см. на с. 19), так же как и другие произведения этого художника, обладает огромным социально-общественным зарядом, в нем главное — сатирическое разоблачение врагов революции.

Помимо печатных плакатов в годы гражданской войны возникли плакаты, рисованные от руки и размножающиеся с помощью трафарета. Это «Окна РОСТА», в работе над которыми принял активное участие великий советский поэт *В. В. Маяко́вский* (1893—1930), а с ним такой интересный мастер, как *М. М. Черемны́х* (1890—1962).

Бурное развитие искусства в тяжелый и грозный период гражданской войны было бы невозможным, если бы не огромное внимание, которое уделяла ему Коммунистическая партия и лично В. И. Ленин. Именно Ленин выдвинул грандиозный *план монументальной пропаганды*, смысл которого состоял в сооружении памятников (на первых порах временных, из недолговечных материалов) великим людям — революционерам, общественным деятелям, писателям, художникам, музыкантам — словом, всем, кто так или иначе содействовал прогрессу человечества и подготавливал свершение социалистической революции. В. И. Ленин указывал, что эти памятники следует ставить вместо старых памятников царям, реакционерам. Тем самым подчеркивалась идея борьбы за утверждение передового направления в искусстве против всего косного, реакционного, что служило лишь интересам угнетателей. В осуществлении плана монументальной пропаганды в годы гражданской войны приняли участие многие скульпто-

А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928. Холст, масло. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва.

Д. С. Моор. Ты записался добровольцем? 1920. Плакат. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

С. Д. Лебедева. Портрет Ф. Э. Дзержинского. 1925. Бронза. Центральный музей Революции СССР. Москва.

ры, и среди них те, кто своим творчеством оказал самое непосредственное воздействие на формирование советского искусства. К ним принадлежат прежде всего *Н. А. Андре́ев* и *И. Д. Шадр* (см. статьи «Н. А. Андреев» и «И. Д. Шадр»).

План монументальной пропаганды оказал влияние на формирование не только скульптуры, но и всего советского искусства. Он сосредоточил усилия художников на создании образов борцов за свободу, за новую, социалистическую действительность.

После победного окончания гражданской войны советское искусство бурно развивается: формируются все его виды и жанры, складываются художественные индивидуальности мастеров, возникают произведения, определившие дальнейший путь развития искусства.

Советское искусство в 20-е годы развивалось в сложных условиях. Ему приходилось отстаивать свои позиции в борьбе с различными течениями буржуазного искусства, в том числе и с таким, как *абстракционизм* (беспредметность). Сложность эта усугублялась тем, что в это время существовало много различных художественных объединений, имевших порой резко отличные друг от друга программы.

Некоторые из этих объединений сыграли положительную роль в становлении социалистического искусства, ибо они призывали художников к тесной связи с окружающей жизнью, к выражению в своих произведениях духовных устремлений советского народа, строящего новое, социалистическое общество. Среди таких объединений прежде всего надо назвать *Ассоциацию художников революционной России (АХРР)*, куда вошли многие передвижники, и *Общество станковистов (ОСТ)*.

В начале 30-х годов советское искусство вступает в период зрелости. Разногласия, которые были среди художников, отступили на задний план перед тем большим и значительным, что им предстояло свершить. Осуществление грандиозных задач, стоявших перед советским искусством, было по плечу только одному творческому методу — методу *социалистического реализма*. И он стал определяющим в советском искусстве, в творчестве советских художников (см. ст. «О чем рассказывается в этом томе», а также

Мавзолей В. И. Ленина

21 января 1924 года трудящихся нашей страны и всего мира постигло тяжелое горе — скончался Владимир Ильич Ленин.

Народ захотел сохранить облик Ленина для будущих поколений. Для этого срочно нужно было создать мемориальное сооружение — памятник великому вождю. Местом погребения вождя революции была выбрана Красная площадь.

Проектировать Мавзолей поручили выдающемуся советскому архитектору Алексею Викторовичу Щусеву (1873—1949). Архитектор блестяще справился с этой очень сложной задачей. За одну ночь он создал эскиз, а 27 января в 16 часов небольшая деревянная усыпальница приняла гроб с телом основателя Советского государства. Позже ее заменил деревянный Мавзолей, который простоял 5 лет.

В 1929—1930 гг. под руководством Щусева Мавзолей был перестроен. Дерево заменили камнем, и весь облик Мавзолея стал более торжественным и монолитным. Его облицевали плитами темно-красного гранита с траурным поясом из черного мрамора — лабрадора. Простое, строгое, величественное сооружение ныне известно всему миру, в нем выражена идея бессмертия ленинского дела. В торжественные дни Мавзолей — это трибуна, мимо которой проходят тысячи трудящихся.

На прямоугольном основании, достигающем трехметровой высоты, покоится ступенчатая пирамида, а над ней — завершающая, также ступенчатая часть, стоящая на колонках-столбиках.

К входу в Мавзолей ведут невысокие ступени. Внутри, при входе, на стене — Государственный герб Советского Союза, выполненный скульптором И. Д. Шадром в 1930 г.

Над входом простыми, четкими буквами написано бесконечно дорогое слово: «ЛЕНИН». А перед входом замерли в почетном карауле двое часовых, несущих службу на посту номер один. Каждый час чеканным шагом к Мавзолею подходят новые часовые — строго и торжественно идет смена караула.

Мавзолей В. И. Ленина — выдающееся произведение советской архитектуры. Он органично вписался в давно сложившийся прекрасный архитектурный ансамбль Красной площади. Своим ступенчатым, ярусным построением он перекликается с шатровыми башнями Кремля и шатровыми главками собора Василия Блаженного.

В 1974 г. на Красной площади и в Мавзолее проведены большие строительные и реставрационные работы. Стены Мавзолея заново покрыты очень красивым и строгим красным камнем. По проекту народного художника СССР скульптора Н. В. Томского сделан новый саркофаг Владимира Ильича.

Почти за полвека Мавзолей В. И. Ленина посетили десятки миллионов человек. Сюда идут бесконечные потоки людей, неся в своих сердцах глубочайшую благодарность и безграничную любовь к великому вождю и учителю.

т. 11 ДЭ, ст. «Социалистический реализм — метод советской литературы»). Многочисленные творческие объединения распались, и был создан единый *Союз художников СССР*, сплотивший всю огромную армию мастеров искусства. Постановление Коммунистической партии «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. стало рубежом в художественной жизни страны и творчестве всех советских художников.

Знакомство с советским искусством 20—30-х годов дает возможность увидеть, с каким воодушевлением стремились художники отразить новое в советской действительности, и среди них мастера старшего поколения, начавшие свой творческий путь задолго до революции. Примером могут служить произведения *Б. М. Кусто́диева*, радующие нас яркой красочностью, праздничностью (см. ст. «Русское искусство конца XIX — начала XX в.»). В 1919 — 1920 гг. Кустодиев пишет одну из примечательных картин — «Большевик» (ГТГ). Навстречу зрителю мимо вышедших на улицы нарядных людей шагает огромная фигура с красным знаменем в руках. Это символ победившей революции, победившего народа, торжества идей коммунизма. Такой символико-аллегорический характер картины был типичен для произведений первых лет революции.

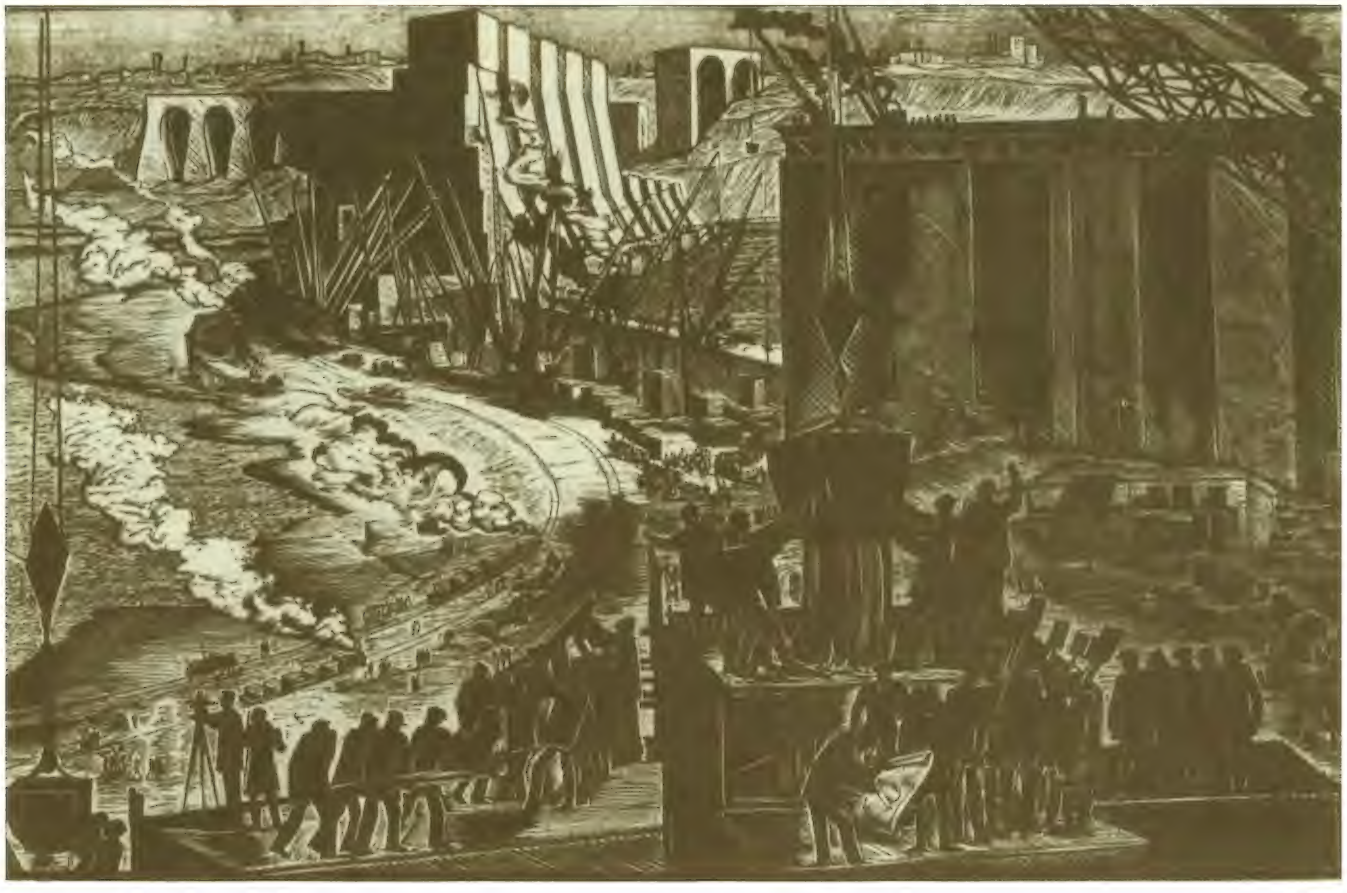
В 20-е годы широкое распространение получает и иной принцип решения историко-революционной темы — принцип достоверного отражения событий истории. Наиболее отчетливо он проявляется в творчестве *И. И. Бро́дского* — художника, остро чувствовавшего свою гражданскую ответственность перед народом (см. ст. «И. И. Бродский»).

Иное мы видим у других мастеров, в искусстве которых проявляется *возвышенно-романтический* взгляд на мир, на революционную борьбу. К такого рода живописцам принадлежат, например, *М. Б. Гре́ков* (см. ст. «М. Б. Греков»), *К. С. Петро́в-Во́дкин* (1878—1939) — автор многих портретов и натюрмортов, а также таких значительных полотен, как «Смерть комиссара» (1928) и «1919 год. Тревога» (1934).

Среди живописцев, определивших характер историко-революционной картины 20—30-х годов, нельзя

Г. Г. Ряжский. Председательница. 1928. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

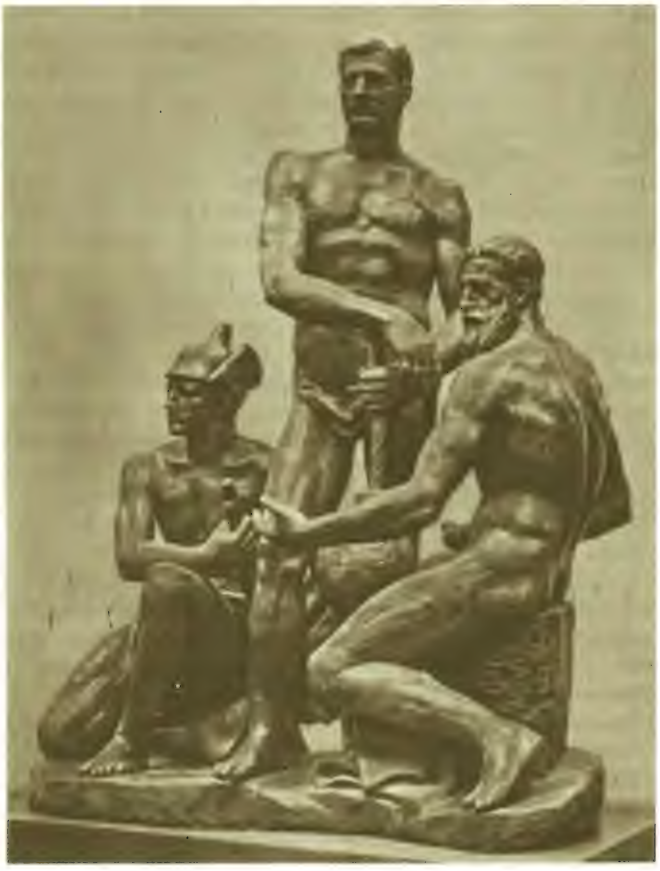
С. В. Герасимов. Колхозный праздник. 1937. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



А. И. Кравченко. Днепрострой (из серии гравюр «Днепрострой»). 1930—1931.

А. А. Рылов. В голубом просторе. 1918. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. Т. Матвеев. Октябрь. 1927. Гипс (бронзовый отлив — 1958). Государственный Русский музей. Ленинград.



В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. 1935—1937. Нержавеющая сталь. Выставка достижений народного хозяйства СССР. Москва.

не назвать *Б. В. Иогансóна* (см. ст. «Б. В. Иогансон»). К Иогансону примыкают мастера, по-своему увидевшие революционную действительность и, как и этот художник, полные стремления запечатлеть новое в окружающей жизни. К ним принадлежат *Ф. С. Богородóдский* (1895—1959; «Матросы в засаде», 1927—1928, ГТГ), *П. М. Шухмúн* (1894—1955; «Приказ о наступлении», 1928, Центральный музей Вооруженных Сил СССР), *П. П. Соколóв-Скаля́* (1899—1961; «Путь из Горок», 1929, Центральный музей им. В. И. Ленина) и другие.

В эти же годы родилась одна из центральных тем советского искусства, рассказывающая о деятельности и жизни гениального вождя революции В. И. Ленина. Лениниана прошла красной нитью через все этапы советского искусства и остается самой животрепещущей темой в искусстве наших дней.

Одной из важных особенностей нового, советского искусства стало то, что в образе своих героев художники подчеркивали их общественную и творческую активность, их высокий нравственный облик. Здесь пальма первенства принадлежала жанристам и портретистам, и среди них таким замечательным мастерам, как *М. В. Нéстеров, П. П. Кончалóвский, С. В. Гераси́мов, А. А. Дейнéка* (этим художникам в книге посвящены отдельные очерки), *Ю. И. Пúменов* (р. 1903), *Л. Д. Гудиашвúли* (р. 1896). Следует назвать также *С. В. Малю́тина* (1859—1937), написавшего портрет писателя Д. А. Фурманова (1922, ГТГ), *Г. Г. Ря́жского* (1895—1952), создавшего яркие образы женщин нового, социалистического общества в картинах «Председательница» (1928) и «Делегатка» (1927; обе в ГТГ), увлекательного рассказчика *Е. М. Чепцóва* (1875—1950) — автора картины «Заседание сельячейки» (1924, ГТГ), художника буйного темперамента *А. Е. Архúпова* (1862—1930).

Представление о живописи 20—30-х годов будет неполным, если не упомянуть пейзажистов этого времени, и прежде всего *К. Ф. Юóна* (см. ст. «К. Ф. Юон»), *А. А. Рылóва* (1870—1939), *В. Н. Бакшéева* (1862—1958), *В. К. Бялынúцкого-Бирулю́* (1872—1957), *А. В. Куприна́* (1880—1960), *Н. П. Крымова* (1884—1958), а также великолепного мастера натюрморта *И. И. Машкóва* (1881—1944).

После революции произошло подлинное возрождение и монументальной скульптуры, чему способствовал, как мы уже говорили, ленинский план монументальной пропаганды. В области скульптуры, предназначенной для площадей и улиц и обладающей глубоким общественным содержанием, работали помимо уже упоминавшихся нами Андреева и Шадра немало и других талантливых ваятелей. Почетное место среди них принадлежит *А. Т. Матвéеву* (1878—1960), создавшему к 10-летию Октябрьской революции исполненную подлинного величия композицию «Октябрь» (1927, ГРМ). Художник изобразил трех представителей победившего народа — рабочего, крестьянина и красноармейца. Матвеев много работал и в области станковой скульптуры.

Среди первых памятников В. И. Ленину необходимо упомянуть монумент у Финляндского вокзала в Ленинграде. Великий вождь революции изображен стоящим на башне броневика в момент произнесения исторической речи (1926; скульптор *С. А. Евсéев*, 1882—1958; архитекторы *В. А. Щуко*, 1878—1939; *В. Г. Гельфрéйх*, 1885—1967).

Значительное место в формировании советской пластики принадлежит *М. Г. Мáнизеру* (1891—1966) — автору известных памятников В. И. Ленину в Ульяновске и Т. Г. Шевченко в Харькове. Нельзя не упомянуть также среди скульпторов-монументалистов *Н. В. Тóмского*, создавшего памятник С. М. Кирову, который украсил одну из площадей Ленинграда (см. ст. «Н. В. Томский»).

Над осуществлением ленинского плана монументальной пропаганды немало потрудились *С. Д. Меркýров* (1881—1952), *А. М. Саркся́н* (1902—1969), *Л. В. Шéрвуд* (1871—1954), *Б. Д. Королёв* (1885—1963), *Я. И. Николáдзе* (см. ст. «Я. И. Николадзе»). Одним из самых замечательных монументов этой эпохи, произведением, которое с покоряющей силой раскрывало светлые устремления советского народа, его глубокую веру в прекрасное будущее, стала группа «Рабочий и колхозница» *В. И. Мýхиной* (см. ст. «В. И. Мухина»).

Развивалась в это время и станковая пластика.

Признанным мастером скульптурного портрета по праву считается *С. Д. Лéбедева* (1892—1967). В ее искусстве сочетается пристальное внимание к индивидуальным особенностям человека и стремление отразить нечто типическое, присущее многим людям Страны Советов. К лучшим ее работам принадлежат портреты Ф. Э. Дзержинского (1925, Центральный Музей Революции СССР) и прославленного летчика В. П. Чкалова (1936, ГТГ).

Обширной областью советского изобразительного искусства является графика. Уже в первые годы Советской власти она заняла почетное место среди других видов искусства. Здесь трудились великолепные рисовальщики, мастера литографии, гравюры на дереве, линолеуме, металле. Станковая графика прославлена произведениями *А. П. Остроýмовой-Лéбедевой* (1871—1955), *И. Н. Пáвлова* (1872—1951), *Н. Н. Купрея́нова* (1894—1933). Мировую славу ей принесли *В. А. Фавóрский* (см. ст. «В. А. Фаворский») и *А. И. Крáвченко* (1889—1940). В области

М. Г. Манизер. Памятник В. И. Ленину в Ульяновске. 1940. Бронза, гранит.

литографии успешно работал *Г. С. Верейский* (1886—1962). Некоторые из названных художников приложили много усилий к становлению советской иллюстрации. Со временем к ним присоединились *А. М. Каневский* (1898—1976), *Кукрыниксы* (см. ст. «Кукрыниксы»), *Д. А. Шмаринов* (р. 1907), *Е. А. Кибрик* (р. 1906). Особое место принадлежит художникам-иллюстраторам детской книги, и среди них *В. В. Лебедеву* (1891—1967), *В. М. Конашевичу* (1888—1963), *А. Ф. Пахомову* (1900—1973), *Е. И. Чарушину* (1901—1965).

Говоря о скульптуре первого двадцатилетия, мы отметили интерес мастеров к монументальным формам. То же можно сказать и о живописи, связанной с новыми архитектурными сооружениями. Здесь прежде всего надо назвать таких живописцев, как *А. А. Дейнека* и *Е. Е. Лансере*, немало потрудившихся в 30-е годы над украшением общественных зданий Москвы (см. статьи «А. А. Дейнека» и «Русское искусство конца XIX — начала XX в.»). Именно в эти годы возводятся многие промышленные предприятия, начинается застройка рабочих окраин.

Великолепный памятник архитектуры 20-х годов — Мавзолей В. И. Ленина в Москве, сооруженный по проекту *А. В. Щусева* (см. ст. «Мавзолей В. И. Ленина»). Четкие, ясные и спокойные формы Мавзолея, а также и то, что он удачно вписался в ансамбль Красной площади, определяют выдающееся значение этого здания в зодчестве всего предвоенного времени.

Среди промышленных сооружений этого периода необходимо отметить Днепровскую ГЭС имени В. И. Ленина (1927—1932; архитекторы *братья Веснины (Л. А. Веснин*, 1880—1933; *В. А. Веснин*, 1882—1950; *А. А. Веснин*, 1883—1959); *Н. Д. Колли*, 1894—1966; и другие). В 20—30-е годы появляется много оригинальных общественных зданий в Москве, Ленинграде и других городах. Отметим среди них московскую гостиницу «Москва» (1932—1938; архитектор *А. В. Щусев* и другие), новое здание Библиотеки имени В. И. Ленина в Москве (1928—1940; архитекторы *В. А. Щуко*, *В. Г. Гельфрейх* и другие), Дом правительства Армянской ССР в Ереване (1926—1941), сооруженный архитектором *А. И. Таманяном* (1878—1936).

Значительное место в зодчестве этой поры занимает строительство Московского метрополитена. Выделяются красотой и гармонией подземные залы станций «Маяковская» (1938—1939; архитектор *А. Н. Душкин)* и «Кропоткинская» (1935; архитекторы *А. Н. Душкин* и *Я. Г. Лухтенберг).*

Советское искусство 1941—1945 гг. и первых послевоенных лет

В годы Великой Отечественной войны советское искусство решительно опровергло изречение: «Когда гремят пушки, музы молчат». Нет, в период одной из самых жестоких и страшных войн в истории человечества музы не молчали. Сразу же после вероломного нападения немецких фашистов на Советский Союз кисть, карандаш, резец художников стали грозным оружием в борьбе с врагом.

Героический подъем советского народа, его морально-политическое единство стали той основой, на которой взросло советское искусство времени Отечественной войны. Его пронизывали идеи патриотизма. Эти идеи воодушевляли художников-плакатистов, вдохновляли живописцев на создание картин, повествующих о подвигах советских людей, определяли содержание произведений во всех видах искусства.

Огромную роль в это время, как и в годы гражданской войны, сыграл политический плакат, где работали такие художники, как *В. С. Иванов* (1909—1968), *В. Б. Корецкий* (р. 1909), *А. А. Кокорекин* (1906—1959), *И. М. Тоидзе* (р. 1902), а также мастера старшего поколения, в том числе *В. Н. Дени*. Их произведениям присущ гневный пафос, в образах, ими созданных, раскрывается несгибаемая воля советских людей, грудью ставших на защиту Отечества.

И. М. Тоидзе. Родина-мать зовет. 1941. Плакат.

А. А. Дейнека. Оборона Севастополя. 1942. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

Внизу: Кукрыниксы. Беспощадно разгромим и уничтожим врага! 1941. Плакат.

А. Ф. Пахомов. На Неву, за водой. Из серии «Ленинград в дни блокады». 1942—1944. Литография. Государственный Русский музей. Ленинград.

Е. В. Вучетич. Статуя воина-освободителя в памятнике-ансамбле воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом. 1946—1949. Бронза. Трептов-парк. Берлин.

Н. В. Томский. Портрет дважды Героя Советского Союза А. С. Смирнова. 1948. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Д. А. Шмаринов. Мать. Из серии «Не забудем, не простим!». 1942. Бумага, уголь, черная акварель. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Т. Н. Яблонская. Хлеб. 1949. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

О. М. Зардарян. Весна. 1956. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Внизу справа: Ф. П. Решетников. Прибыл на каникулы. 1948. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Подлинное возрождение переживает в войну рисованный плакат. По примеру «Окон РОСТА», клеймивших врага в гражданскую войну, в 1941—1945 гг. создавались многочисленные листы «Окон ТАСС», а в Ленинграде «Боевого карандаша». Они высмеивали захватчиков, разоблачали истинную суть фашизма, призывали народ на защиту Родины. Среди художников, работавших в «Окнах ТАСС», в первую очередь следует назвать *Кукрыниксов*.

Немалое значение в годы войны имела и острая журнальная и газетная сатирическая графика, живо откликавшаяся на самые различные события. И здесь ведущее место принадлежит тем же *Кукрыни́ксам*, а также *Б. Е. Ефи́мову* (р. 1900), карикатуры которых и по сей день не сходят со страниц газет и журналов.

Убедительно рассказывают о переживаниях советских людей в годы войны графические серии этого времени. Сердечной болью отмечена великолепная серия рисунков *Д. А. Шма́ринова* «Не забудем, не простим!» (1942, ГТГ). Тяжесть жизни блокадного Ленинграда запечатлена в цикле рисунков *А. Ф. Пахомова* «Ленинград в дни блокады» (1942—1944). Ярким свидетельством мужества защитников города-героя Севастополя стала графическая серия *Л. В. Сойфе́ртиса* (р. 1911) «Оборона Севастополя» (ГТГ), созданная во время коротких перерывов между атаками и бомбежками в дни 1941—1942 гг., когда под Севастополем шли кровопролитные бои.

Трудно было работать в годы войны живописцам: ведь для создания законченной картины требуются время и соответствующие условия. Тем более знаме-

Слева: Е. А. Кибрик. В. И. Ленин на субботнике. 1953—1959. Бумага, соус, уголь. Государственная Третьяковская галере́я. Москва.

С. А. Чуйков. Дочь Советской Киргизии. 1948. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Внизу слева: Г. Г. Нисский. Подмосковье. Февраль. 1947. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Г. А. Йокубонис. Мать. Фрагмент памятника жертвам фашизма в деревне Пирчюпис. 1960. Гранит. Литовская ССР.

нательно, что тогда возникло немало полотен, вошедших в золотой фонд советского искусства. О трудных буднях войны, о героях-воинах рассказывают нам живописцы Студии военных художников имени М. Б. Грекова. Они ездили по фронтам, принимали участие в военных действиях.

Военные художники запечатлели на своих полотнах все то, что сами видели и пережили. Среди них *П. А. Кривоно́гов* (1911—1967) — автор картин «Корсунь-Шевченковское побоище» (1944) и «Победа» (1948; обе в Центральном музее Вооруженных Сил СССР, Москва), *Б. М. Неме́нский* (р. 1922), прошедший с войсками от Москвы до Берлина. Его картина «Мать» (1945, ГТГ) рассказывает о крестьянской женщине, приютившей у себя в избе солдат, о ее переживаниях в тяжелую для Родины годину.

Полотна большой художественной ценности создали в эти годы А. А. Дейнека, С. В. Герасимов, А. А. Пластов, Кукрыниксы. Их картины, посвященные героическим подвигам советских людей на фронте и в тылу, проникнуты искренним волнением. Примечательно, что советский человек показан в этих произведениях во всем богатстве и значительности своего внутреннего мира. Художники утверждают нравственное превосходство советского народа над грубой силой фашизма. В этом проявляется гуманизм советского искусства, его вера в идеалы справедливости и добра. О мужестве русских людей говорят и исторические полотна, создаиные во время войны, в том числе такие, как цикл картин *Е. Е. Лансере́* «Трофеи русского оружия» (1942, ГТГ), триптих *П. Д. Ко́рина* «Александр Невский» (см. ст.

В. Г. Гельфрейх, М. А. Минкус. Высотное здание на Смоленской площади. Министерство иностранных дел. 1948—1952. Москва. ▶

«П. Д. Корин»), полотно художника *Н. П. Ульянова* (1875—1949) «Лористон в ставке Кутузова» (1945, ГТГ), монументальная композиция *А. П. Бубнова* (1908—1964) «Утро на Куликовом поле» (1943—1947, ГТГ).

О советских людях военной поры много поведала нам и портретная живопись. В этом жанре создано немало произведений, отмеченных незаурядными художественными достоинствами. Среди особенно примечательных работ следует назвать серию портретов воинов Ленинградского фронта *И. А. Серебряного* (р. 1907), «Портрет генерал-майора И. В. Панфилова» (1942, ГТГ), исполненный *В. Н. Яковлевым* (1893—1953), многие полотна *А. М. Герасимова* (см. ст. «А. М. Герасимов»).

Портретная галерея периода Отечественной войны была пополнена и многими скульптурными произведениями.

Люди несгибаемой воли, мужественных характеров, отмеченные яркими индивидуальными отличиями, представлены в портретах С. Д. Лебедевой, Н. В. Томского, В. И. Мухиной, *Е. В. Вучетича* (см. ст. «Е. В. Вучетич»).

О станковой скульптуре этих лет дает прекрасное представление группа *В. В. Лишева* (1877—1960) «Мать» (1945—1946, ГРМ), передающая горестные переживания матери, склонившейся над телом убитого воина, и фигура «Непокоренная» (1957, ГТГ) *Е. Ф. Белашовой* (1906—1971), в которой запечатлены открытый характер, огромное чувство собственного достоинства советской девушки.

В годы Отечественной войны советское искусство с честью выполнило свой патриотический долг. Художники пришли к победе, пройдя через глубокие переживания, что позволило им в первые послевоенные годы создать произведения, обладающие сложным и многогранным содержанием.

Во второй половине 40—50-х годов искусство обогащается новыми темами и образами. Его основные задачи в этот период — отражение успехов послевоенного социалистического строительства, воспитание нравственности, коммунистических идеалов. В живопись, скульптуру, графику, архитектуру вливаются свежие молодые силы. Заметную роль начинают играть художественные коллективы многих союзных республик.

Художественное богатство советского искусства во многом определяется его многонациональным характером. Ведь художники различных народов, составляющих единую советскую семью, в силу своих национальных особенностей: особого склада характера, своеобразия родной природы, специфических черт быта — по-разному рассказывают об окружающем. Так, мастерам Якутии с детства близки бескрайние просторы тундры. Художники Грузии и Армении воспевают родные Кавказские горы.

Следует также иметь в виду жизненность и силу национальных художественных традиций, порой восходящих к очень далеким временам. Эти традиции оказывают самое непосредственное воздействие на творчество мастеров. Так, ясность форм, их пластичность в грузинском искусстве, очевидно, имеют связь с древним искусством *торевтики* (чеканка по металлу), распространенным в Грузии.

В то же время в яркой красочности, декоративности узбекской или туркменской живописи можно ощутить близость с праздничностью средневековой миниатюры и архитектурного декора Средней Азии.

Все эти национальные отличия, конечно, ни в коей мере не лишают советское искусство его внутреннего единства. Да это и понятно. Ведь мировоззрение всех советских художников едино, все они вдохновляются в своем творчестве жизнью народа, его мыслями и чувствами.

В 50-е годы процесс формирования национальных художественных школ приобретает особенно интенсивный характер, что в 60—70-е годы приводит к подлинному расцвету искусства во всех союзных и автономных республиках.

Расцвету искусства в послевоенные годы в немалой степени способствовала деятельность Академии художеств СССР, куда входят наиболее значительные мастера.

Искусству послевоенных лет свойственны и другие особенности, которые прежде всего касаются его содержания. В эти годы усиливается интерес художников к внутреннему миру человека. Отсюда внимание, которое уделяют живописцы, скульпторы, графики портрету и жанровым композициям, позволяющим представить людей в самых различных жизненных ситуациях и показать своеобразие их характеров и переживаний. Отсюда особая человечность и теплота многих произведений, посвященных жизни и быту советских людей.

Естественно, что в это время художников продолжают волновать события недавней войны. Вновь и вновь обращаются они к подвигам народа, к тяжким переживаниям советских людей в суровую годину. И здесь снова надо прежде всего указать на творчество военных художников Студии имени М. Б. Грекова, создавших немало интересных батальных полотен, скульптур, графических листов о героизме советских людей, об их незабываемых подвигах и самоотверженности, проявленных во время войны (Б. М. Неменский, «Машенька. Сестры наши»,

А. П. Кибальников. Памятник В. В. Маяковскому на площади Маяковского в Москве. 1954. Открыт в 1958. Бронза, гранит.

1954—1956, Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва; варианты в ГТГ, в Киевском музее русского искусства). События Отечественной войны нашли отражение и в произведениях живописцев, не являющихся членами Студии, в том числе в творчестве *А. И. Лактио́нова* (1910—1972; «Письмо с фронта», 1947), *Ю. М. Непри́нцева* (р. 1909; «Отдых после боя», 1951; обе в ГТГ), *В. Н. Косте́цкого* (1905—1968; «Возвращение», 1947, Музей украинского изобразительного искусства УССР, Киев). Полотна этих художников интересны тем, что тема войны решается в них в *бытовом жанре:* они рисуют сцены из жизни советских людей на войне и в тылу, рассказывают об их страданиях, мужестве, героизме.

Примечательно, что и картины исторического содержания также нередко решаются в этот период в бытовом плане. Так выразилось стремление художников отыскать в прошлом черты, отвечающие чувствам людей сегодняшнего дня. Эта тенденция особенно заметна в творчестве *Вл. А. Серо́ва* («Ходоки у В. И. Ленина»; см. ст. «Вл. А. Серов»).

Постепенно мирная жизнь советского народа, пришедшая на смену тяжелым испытаниям военных лет, находит все более полное и зрелое воплощение в творчестве многих художников. Появляется большое количество жанровых картин (т. е. картин бытового жанра), поражающих разнообразием тем и сюжетов. Это быт советской семьи, с ее нехитрыми радостями и огорчениями («Опять двойка!», 1952, *Ф. П. Реше́тников,* р. 1906), это горячий труд на заводах и фабриках, в колхозах и совхозах («Хлеб», 1949, *Т. Н. Ябло́нская,* р. 1917; «На мирных полях», 1949, *А. А. Мы́льников,* р. 1919), это жизнь советской молодежи («Обсуждение двойки», 1950, *С. А. Григо́рьев,* р. 1910), это освоение новых земель (серия полотен, посвященных жизни и труду целинников, *Д. К. Моча́льский,* р. 1908; все перечисленные картины хранятся в ГТГ). Особенно важный вклад в жанровую живопись сделали в этот период художники *А. А. Пла́стов* (см. ст. «А. А. Пластов»), а также живописцы союзных республик — грузин *У. М. Джапари́дзе* (р. 1906), армянин *О. М. Зардаря́н* (р. 1918), казах *К. Т. Тельжа́нов* (р. 1927), азербайджанец *Т. Т. Сала́хов* (р. 1928) и многие другие. Особое место в живописи послевоенных лет принадлежит *С. А. Чуйко́ву* (р. 1902). Этот художник посвятил свое искусство людям и природе Киргизии. В своих произведениях («Утро», 1947; «Дочь Советской Киргизии», 1948; обе в ГТГ, и др.) он славит свободную и счастливую жизнь киргизского народа, восхищается его благородством, чистотой нравственного облика. После посещения Индии Чуйков создал произведения (триптих «О простых людях Индии», 1957—1960), в которых раскрыл душевный мир индийского народа. Полотна индийской серии характеризуют Чуйкова как подлинного художника-интернационалиста.

Успешно продолжала развиваться в эти годы портретная живопись. В этом жанре работали *П. Д. Ко́рин* (см. ст. «П. Д. Корин»), *В. П. Ефа́нов* (р. 1900), *В. М. Оре́шников* (р. 1904), *Д. А. Налбандя́н* (р. 1906).

В области пейзажной живописи в это время помимо многих старейших художников, в том числе М. С. Сарьяна (см. ст. «М. С. Сарьян»), трудились *Г. Г. Ни́сский* (р. 1903), *Н. М. Рома́дин* (р. 1903), *У. Тансыкба́ев* (см. ст. «Урал Тансыкбаев»), *А. М. Гриця́й* (р. 1914), *Я. Д. Рома́с* (1902—1969), *Э. Ф. Ка́лнынь* (р. 1904), *В. К. Ка́лнрозе* (р. 1894), *И. И. Бокша́й* (1891—1975) и другие.

Продолжая в новых исторических условиях осуществлять ленинский план монументальной пропаганды, скульпторы в послевоенное пятнадцатилетие приложили немало усилий для сооружения самых различных памятников. Важное значение приобрело сооружение бюстов дважды и трижды Героев Советского Союза. Огромное внимание было уделено памяти героев, отдавших свои жизни во имя победы в минувшую войну. Возникают первые мемориальные комплексы, ставятся монументы прославленным полководцам, а также Героям Советского Союза. Большой вклад в это благородное дело внесли скульпторы Н. В. Томский и Е. В. Вучетич. В городах появляются новые памятники героям войны, великим деятелям, ученым, писателям прошлого. Среди наиболее замечательных произведений следует назвать памятники В. И. Ленину в Баку (1957, скульптор *П. В. Сабса́й*, р. 1893; он же автор памятника С. М. Кирову в Баку, 1939), В. В. Маяковскому в Москве (1954, скульптор *А. П. Киба́льников*, р. 1912), А. С. Пушкину в Ленинграде (1957, скульптор *М. К. Аникуши́н*, р. 1917), Низами в Кировабаде (1946, скульптор *Ф. Г. Абдурахма́нов*, р. 1915), Давиду Сасунскому в Ереване (1959, скульптор *Е. С. Кочар́*, р. 1899).

В станковой скульптуре особый интерес вызывают портреты тружеников городов и сел. В образах рабочих и колхозников ваятели подчеркивают не только физическую силу, но и глубокий интеллект, высоту нравственных идеалов. В качестве примера приведем портрет рабочего Алавердского завода армянского скульптора *Г. Г. Чубаря́на* (р. 1923).

В области скульптурного портрета с блеском работают также старейшие советские мастера *С. Т. Конёнков*, латвийский ваятель *Т. Э. За́лькалн* (см. статьи «С. Т. Конёнков» и «Т. Э. Залькалн»), *З. М. Вилéнский* (р. 1899), а также белорусский мастер *З. И. Азгу́р* (р. 1908). В области композиционной пластики успешно работает *М. Ф. Бабу́рин* (р. 1907). В эти же годы продолжают с энтузиазмом работать прославленные скульпторы-анималисты — *В. А. Ва́тагин* (1884—1969) и *И. С. Ефимов* (1878—1959).

Поистине необозримо число графических произведений, созданных в первое послевоенное пятнадцатилетие. В эти годы процветают все виды графики, начиная от рисунка и кончая акварелью. Создаются циклы станковых листов, иллюстрируются многочисленные произведения классической западноевропейской, русской и советской литературы, возникают бесчисленные путевые зарисовки, которые нередко представляют собой законченный рассказ о тех или иных местах, событиях, людях. Наряду с уже упоминавшимися художниками-графиками серьезный вклад в сокровищницу советского искусства вносят такие мастера, как *Б. И. Прорóков* (1911—1972), *В. И. Касия́н* (1896—1976), *М. Г. Дере́гус* (р. 1904), *Л. А. Ильина́* (р. 1915), *Н. В. Кузьми́н* (р. 1890), *Ф. Д. Константи́нов* (р. 1910), *О. Г. Вере́йский* (р. 1915), *В. Н. Горя́ев* (р. 1910).

Сразу же после окончания войны перед архитекторами встали огромной важности градостроительные задачи. Прежде всего необходимо было восстановить, а порой заново отстроить многие города, разрушенные фашистскими захватчиками. Все более увеличивались масштабы сооружения жилых домов, больниц, клубов, кинотеатров. Размах строительства приобрел поистине грандиозный характер.

Наряду с сооружением новых жилых массивов (район Новых Черемушек в Москве) возводятся и уникальные здания. Так, в Москве появляются высотные здания, во многом определившие силуэт города. Это ансамбль университета на Ленинских горах (1949—1953; архитекторы *Л. В. Ру́днев*, 1885—1956; *С. Е. Чернышёв*, 1881—1963; *П. В. Абро́симов*, 1900—1961; *А. Ф. Хря́ков*, р. 1903), высотные здания — на Смоленской площади (1948—1952; архитекторы *В. Г. Гельфре́йх* и *М. А. Ми́нкус*, 1905—1963), на площади Восстания (1950—1954; архитекторы *М. В. Посóхин*, р. 1910; *А. А. Мндоя́нц*, 1910—1966), на Котельнической набережной (1948—1952; архитекторы *Д. Н. Чечу́лин*, р. 1901; *А. К. Ростко́вский*, р. 1908), на Лермонтовской площади (1953; архитекторы *А. Н. Ду́шкин*, р. 1903; *Б. С. Ме́зенцев*, 1911—1970), гостиницы «Ленинградская» (1953; архитекторы *Л. М. Поляко́в*, 1906—1965; *А. Л. Боре́цкий*, р. 1911) и «Украина» (1957; архитекторы *А. Г. Мордви́нов*, 1896—1964; *М. В. Пе́ршин*, р. 1906; и другие).

В эти годы, как, впрочем, и в годы войны, продолжается строительство Московского и начинается строительство Ленинградского метро, станции которого украшают известные живописцы-монументалисты и скульпторы.

Советское искусство 60—70-х годов

В конце 50-х годов советское общество вступает в период развитого социализма, и это находит отражение в искусстве. Перед искусством ставятся новые задачи. Направленность его развития определялась решениями нашей Коммунистической партии.

Перспективы дальнейшего роста, обогащения и совершенствования искусства наметил исторический XXV съезд КПСС. Внимание партии к искусству с особенной ясностью проявилось в постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (1976). Этим постановлением подчеркивается решающее значение молодых художников в дальнейшем формировании искусства, его идейно-художественном обогащении. О значении, которое партия придает молодым художникам, говорит и тот факт, что только в 1976 г. были устроены три молодежные художественные выставки.

Новый этап в развитии искусства характеризуется прежде всего тем, что искусство, так же как литература, достигает одинаково высокого уровня во всех национальных республиках. Живописцы Азербайджана или Латвии работают не менее успешно, чем художники РСФСР; графика Литвы оказывает существенное воздействие на графику многих других республик и т. д. Усиливается процесс взаимообогащения искусства различных национальных школ.

Широким потоком вливаются в искусство молодые силы. Но это, разумеется, не значит, что мастера, творческий расцвет которых пришелся на 30—50-е годы, уступают первенство молодым. Они продолжают творить, их новые достижения и богатейший творческий опыт являются фундаментом, на который опираются художники следующих поколений.

Новый облик искусства 60—70-х годов отчетливее всего выступает в живописи. В самом начале 60-х годов возникает стремление как можно ярче и правдивее показать жизнь советских людей, романтику трудовых подвигов, освоение новых земель.

Обычно подобные работы монументальны. Стремление к монументальности ощущается в картинах *Г. М. Ко́ржева* (р. 1925). В триптихе «Коммунисты» (1957—1960, ГРМ) он показывает людей и события крупным планом, сталкивает их лицом к лицу со зрителем.

В соответствии с новыми тенденциями по-иному, чем прежде, решаются историко-революционная и жанровая темы. В том же триптихе Коржева борьба русского пролетариата в царской России и суровое время гражданской войны представлены возвышенно и вместе с тем с большой убедительностью.

Произведениям Коржева свойственна и философичность. Художник не просто изображает то или иное событие, но и размышляет о жизни, о делах и днях страны, о нравственном облике советского человека. Это можно сказать и о других художниках: о латыше *Э. К. Йлтнере* (р. 1925; «Мужья возвращаются», 1957, Художественный музей Латвийской ССР, Рига), белорусе *М. А. Савицком* (р. 1922; «Партизанская мадонна», 1967, ГТГ), русском *В. И. Ивано́ве* (р. 1924; «Человек родился», 1969, ГТГ).

В живописи торжествует решительное утверждение жизни, окружающей действительности, придающее сюжетным картинам, портретам, пейзажам, натюрмортам подчеркнуто оптимистическое звучание. В этом нетрудно убедиться, если познакомиться с полотнами *Е. Е. Моисе́енко* (р. 1916), *И. Н. Кли́чева* (р. 1923), *М. Г. Абдулла́ева* (р. 1921).

На одно из первых мест в последнее пятнадцатилетие выдвинулись проблемы синтеза различных видов искусства. Мы встречаемся с синтезом скульптуры и архитектуры в различных монументах, в том числе в мемориальных памятниках жертвам фашизма. К ним принадлежат скульптурно-архитектурные ансамбли в Хатыни (Белоруссия, 1968—1969; скульптор *С. И. Селиха́нов*, архитекторы *Ю. М. Гра́дов, В. П. Занко́вич, Л. М. Ле́вин*); Са́ласпилсе (Латвия, 1961—1967; скульпторы *Л. Буко́вский, Я. За́ринь, О. Скара́йнис*, архитекторы *Г. А́сарис, О. Н. Зака́менный, О. О́стенберг, И. Стра́утманис*); Пирчюписе (Литва, 1960; скульптор *Г. А. Йокубо́нис*, архитектор *В. П. Габрю́нас;* Пискаре́вское кладбище в Ленинграде (1960; скульпторы *В. В. Иса́ева, Р. К. Та́урит* и другие, архитекторы *А. В. Ва́сильев, Е. А. Левинсо́н*); памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане в Волгограде (1963—1967; скульптор *Е. В. Вуче́тич*, архитектор *Я. Б. Белопо́льский*); грандиозный мемориальный ансамбль «Брестская крепость» (1971, скульптор *А. П. Киба́льников* и другие, архитектор *В. А. Коро́ль* и другие); величественный памятник Победы в Ленинграде (1975; скульптор *М. К. Аники́шин*) и др. Эти мемориальные комплексы производят огромное впечатление. В них и дань искренней благодарности людям, своей смертью заплатившим за мирную жизнь на земле, и чувство безмерной скорби о погибших, расстрелянных, сожженных заживо, и призыв к тому, чтобы прошлое не повторилось. В то же время это гимн силе человеческого духа, противопоставившего себя страданию и смерти.

Помимо мемориальных комплексов по всей стране в 60—70-е годы было поставлено много памятни-

Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скарайнис. Мемориальный ансамбль Памяти жертв фашистского террора в Саласпилсе. 1961—1967. Бетон.

Т. Т. Салахов. Ремонтники. 1961. Холст, масло. Азербайджанский музей искусств им. Р. Мустафаева. Баку.

Внизу: Г. М. Коржев. Поднимающий знамя (центральная часть триптиха «Коммунисты»). 1957—1960. Холст, масло. Государственный Русский музей. Москва.

Л. Л. Кремнёва. Строительница. 1958. Гранит. Государственный Русский музей. Ленинград.

Ю. И. Пименов. Свадьба на завтрашней улице. 1962. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Н. В. Томский. Волгоградский рабочий. 1956. Мрамор. Музей. Алма-Ата.

Внизу: В. М. Юркунас. Буду дояркой. 1960. Линогравюра.

ков В. И. Ленину, выдающимся деятелям прошлого. Эти памятники значительно обогащают *Ленинниану* в нашем искусстве. Вместе с тем они, уже в новых условиях, продолжают решение задач, намеченных ленинским планом монументальной пропаганды. Примерами могут служить памятники В. И. Ленину в Московском Кремле (1967; автор *В. Б. Пинчу́к*, р. 1908), А. С. Грибоедову в Тбилиси (1961; автор *М. К. Мерабишви́ли*, р. 1931), К. Марксу в Москве (открыт в 1961; автор *Л. Е. Ке́рбель*, р. 1917).

В области станковой композиционной скульптуры создан ряд произведений, отмеченных лирической задушевностью, проникновенностью, теплотой чувств. Особенно симптоматично, что этими чертами обладают произведения, посвященные людям труда. В статуе «Строительница» (1958, ГРМ) *Л. Л. Кремнёва* (р. 1926) сумела преодолеть твердость гранита и с помощью текучих, а порой угловатых форм и гибкой линии силуэта создать образ, исполненный тонкого настроения, одухотворенный, поэтичный. Эти же черты отличают работы *О. К. Ко́мова* (р. 1932), *Ю. Г. Неро́ды* (р. 1920) и многих других ваятелей. К композиционной скульптуре примыкают те портретные произведения, в которых скульпторы на основе индивидуальных характеров раскрывают типические качества человека наших дней. Таковы работы *В. Е. Цига́ля* (р. 1917), *Ю. Л. Черно́ва* (р. 1935), *Л. Ф. Ла́нгинена* (р. 1926), *Л. М. Давы́довой-Ме́дене* (р. 1921).

В настоящий период можно наблюдать подлинный расцвет графических искусств. В каждой республике, во всех художественных центрах есть интересные мастера. Но графика распространяется не только вширь. Все глубже реализуются ее возможности в плане охвата новых тем, разнообразнее становятся выразительные средства и технические приемы. Наряду с такими мастерами, как *Н. А. Пономарёв* (р. 1918), *В. Н. Мина́ев* (р. 1912), *Э. К. О́кас* (р. 1915), *Д. А. Дуби́нский* (1920—1960), выдвинувшимися еще в прошлый период, в 60—70-х годах успешно трудятся художники, свежо и по-своему смотрящие на мир. Это *Г. Ф. Заха́ров* (р. 1926), *И. В. Голи́цын*

М. В. Посохин, А. А. Мндоянц, Е. Н. Стамо, П. П. Штеллер и другие; инженеры Г. Н. Львов, А. Н. Кондратьев и другие. Кремлевский Дворец съездов. 1959—1961. Москва.

Л. Е. Кербель. Памятник К. Марксу. Открыт в 1961. Гранит. Москва.

(р. 1928), *Д. С. Би́сти* (р. 1925), *Е. М. Сидо́ркин* (р. 1930). Созвездие талантов являет собой графика Литвы. *Й. М. Кузми́нскис* (р. 1906), *В. М. Юркю́нас* (р. 1910), *А. Й. Макуна́йте* (р. 1926), *А. П. Скируте́* (р. 1932) и другие художники создают очень интересные и оригинальные произведения, в которых современность гармонично сочетается с традициями народного искусства.

Последнее пятнадцатилетие — период бурного и повсеместного развития архитектуры. Строительство ведется теперь уже индустриальными методами, с применением каркасно-панельных и панельных конструкций. Это касается и жилых комплексов, и общественных зданий — больниц, клубов, кинотеатров, стадионов, школ и т. д. Здания становятся более лаконичными по своему силуэту и декоративному оформлению. Архитекторы настойчиво ищут пути к созданию выразительных ансамблей. Об этом свидетельствует, например, архитектурное решение комплекса зданий на проспекте Калинина в Москве (1964—1969; архитекторы *М. В. Посо́хин, А. А. Мндоя́нц* и другие; см. ил. на с. 37).

С новым характером общественных зданий мы можем познакомиться на примере гостиницы «Россия» (1970; архитекторы *Д. Н. Чечу́лин, П. П. Ште́ллер* и другие), Дворца съездов в Московском Кремле (1959—1961; архитекторы *М. В. Посо́хин, А. А. Мндоя́нц, Е. Н. Стамо́, П. П. Ште́ллер* и другие).

Выдающимся сооружением последних лет является башня телецентра в Останкине в Москве (1964—1967; архитекторы *Д. И. Бурди́н, М. А. Шкуд, Л. И. Щипа́кин*). Среди других работ Д. И. Бурдина выделяется своими современными формами городской аэровокзал в Москве (1960—1965).

М. В. Нестеров. Портрет художников П. Д. и А. Д. Кориных. 1930. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Советское искусство в настоящее время прямо и смело утверждает свои коммунистические, нравственные идеалы. Оказывая решительное влияние на мировое изобразительное искусство, оно впитывает в себя все ценное, что возникает за рубежом. Это, разумеется, не значит, что оно даже в малейшей степени поступается своими основными принципами.

Советское искусство развивается. Ему присущ постоянный и напряженный поиск. И сейчас оно на пути новых открытий и новых художественных достижений. В то же время шестидесятилетняя история советского искусства позволяет подвести некоторые существенные итоги.

Пожалуй, самой важной чертой советского искусства является то, что оно смело вторгается в жизнь, что оно глубоко нравственно и гуманистично, что оно является воспитателем коммунистических идеалов. Глубокая связь с окружающей действительностью, с делами и днями Советской страны, советского народа сообщает ему притягательную силу и привлекательность. Эта связь определяется особенностями метода социалистического реализма, в основе которого лежат принципы *народности, правдивости, коммунистической идейности и партийности.*

Мысли, чувства, идеи, оплодотворяющие советское искусство, понятны и близки людям всей Земли по тому, что этим чувствам и идеям свойствен высокий пафос социалистического гуманизма.

М. В. Нестеров (1862—1942)

Михаил Васильевич Не́стеров в своем творчестве соединил два больших этапа художественного развития России: свой путь он начинал как последователь критического реализма в русской живописи второй половины XIX в., а закончил его как один из выдающихся мастеров социалистического искусства послеоктябрьской эпохи.

Ученик В. Перова и И. Крамского, в своих первых картинах Нестеров следовал традициям обличительного жанра («Домашний арест», 1883, частное собрание, Москва), пробовал свои силы и в исторической картине («До государя челобитчики», 1886, частное собрание, Москва).

Широкую известность принесли художнику картины «Пустынник» (1888—1889) и «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890, обе в ГТГ), в свое время вызвавшие самые противоречивые оценки. Но ясно было одно — обе эти картины красноречиво говорили о тех идеалах, которые вдохновляли молодого Нестерова. Образ старца, ушедшего от мира, с его треволнениями и борьбой, погруженного в тихое, благоговейное созерцание природы («Пустынник»), образ экзальтированного мальчика, с непреложной верой глядящего на чудесное видение, благословившее его на подвиг («Видение отроку Варфоломею»), утверждали патриархальные формы жизни.

Такое умонастроение привело Нестерова в дальнейшем к тому, что он стал убежденным поборником возрождения давно уже пришедшей к упадку религиозной живописи. Многие годы жизни он посвятил церковным росписям и созданию произведений на религиозные темы. Большой талант художника, искренность его переживаний придавали и этим произведениям высокую эстетическую ценность, но не устраняли ложности их основных идейных замыслов. Так, несмотря на правдивость отдельных народных типов, картина Нестерова «Святая Русь» (1901—1906, ГРМ) ни в коей мере не выражала действительных настроений русского народа, пережившего революцию 1905 г.

Сам художник признавался, что работа над церковными росписями обессиливала его талант, уводила от жизни, и, осознавая это, вновь и вновь обращался он к реальной действительности, к природе, живым людям с их драмами и переживаниями.

Картины Нестерова привлекают нас неповторимым колоритом, передающим красоту северной русской природы. В поэтической передаче задушевной красоты русского ландшафта Нестеров стоит рядом с Левитаном.

Незадолго до Октябрьской революции Нестеров закончил большую картину «На Руси» (1916, ГТГ), где еще раз силою своего таланта стремился утвер-

И. Э. Грабарь. Зимний пейзаж. 1954. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

дить идею о христианском пути русского народа. Революция полностью опровергла эту идею. Для художника наступили годы кризиса. Но реалистические основы его творчества, чувство глубокой связанности с родной землей и с народом помогли ему постичь великий исторический смысл происходящего. В его искусстве начинается новый подъем, завершившийся созданием замечательных портретов представителей советской интеллигенции, активных участников созидания социалистической жизни.

Нестеров обращался к портретному жанру и в дореволюционное время, но только с конца 20-х годов портрет становится основным жанром, в котором отныне работает художник.

Написанные в 30-х и 40-х годах портреты художников — братьев П. Д. и А. Д. Кориных, академика А. Н. Северцова, скульптора И. Д. Шадра, академика И. П. Павлова, автопортрет, портрет скульптора В. И. Мухиной с полным правом можно отнести к числу шедевров мирового значения (все они в ГТГ).

Особенно замечателен портрет И. П. Павлова (1935). В этом портрете пафос жизнеутверждения и творческого преобразования действительности получил самое высокое выражение. Это гимн новой, социалистической жизни. В волевом жесте гениального ученого, в панораме Новых Колтушей за окном, в общем светлом, мажорном строе колорита выражено отношение к человеку как творцу своей жизни.

В конце жизни Нестеров сказал, что свершил как художник все, что мог. От «Пустынника» и «Отрока Варфоломея» до портретов И. П. Павлова и В. И. Мухиной на протяжении более чем полувека он высоко нес знамя реалистического искусства, знамя служения своей Родине и народу.

И. Э. Грабарь (1871—1960)

Находясь в Государственной Третьяковской галерее в Москве или Государственном Русском музее в Ленинграде, вы не пройдете мимо жизнерадостных, полных света, гармонии, красоты картин, написанных Игорем Эммануиловичем Грабарём.

Искрится на солнце ослепительный снег («Сентябрьский снег», 1903), протянулись от обнаженных деревьев сине-голубые тени («Мартовский снег», 1904), розовым жемчугом переливается иней, застывший на ветках («Февральская лазурь», 1904), радует золотой убор осенних лесов с ярко-красной рябиной («Рябинка», 1915; все в ГТГ).

Грабарь был певцом родной природы. Интересовало художника состояние природы в разные времена года, в разное время дня: начало весны, торжественный восход солнца, хрустальная или нежная синева неба («Зимний вечер», 1903; «Вешний поток», 1904; «На озере», 1926; «Роскошный иней», 1941; все в ГРМ).

Рядом с пейзажами вы увидите портреты, свидетельствующие о глубоком постижении художником своей модели, проникновении во внутренний, всегда индивидуально-особенный мир человека. В 30-х годах Грабарь создает серию известных портретов русских ученых и представителей советского искусства: академика С. А. Чаплыгина (1935, Музей-усадьба «Абрамцево»), Н. Д. Зелинского (1932, ГТГ), композитора С. С. Прокофьева (1941, ГТГ). К тому же времени относятся: «Портрет сына», (1935) и «Светлана» (1933; оба портрета в ГТГ).

В 30-х годах Грабарь работает над образом В. И. Ленина. Так возникают картины «В. И. Ленин у прямого провода» (1933) и «Крестьяне-ходоки на приеме у В. И. Ленина» (1938; обе в Центральном музее В. И. Ленина, Москва).

Грабарь был одним из первых русских художников, который отвел в живописи почетное место натюрморту. В его натюрмортах предметы написаны с восторгом перед их формой и цветом: «Неприбранный стол» (1907), «Груши на зеленой драпировке» (1922; обе в ГТГ), «Цветы и фрукты на рояле» (1904), «Голубая скатерть» (1907; обе в ГРМ).

Кроме прекрасных живописных произведений художник оставил много литературных и научных трудов. С уважением и вниманием перелистываем мы фундаментальные тома «Истории русского искусства», созданной Грабарём и научным коллективом

Н. А. Андреев. В. И. Ленин. 1924—1929. Гипс. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.

возглавляемого им с 1944 по 1960 г. Института истории искусств Академии наук СССР.

Кроме этого, Грабарь написал великолепные книги и исследования, посвященные многим великим русским художникам. Грабарь стал новатором музейного дела. С 1913 по 1918 г. он возглавлял как избранный попечитель Третьяковскую галерею, а с 1918 по 1925 г. был ее директором. Он организовал научную опись экспозиции и фондов Галереи, увеличил, особенно в послереволюционные годы, ее собрание.

Грабарь был педагогом и воспитателем молодых художников. В 1937—1943 гг. он был директором Московского художественного института, в 1943—1946 гг.— директором Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств. Партия, народ, Советское правительство и широкая общественность высоко оценили заслуги Грабаря: ему было присвоено звание народного художника СССР.

Н. А. Андреев (1873—1932)

Один из наиболее известных скульптурных портретов В. И. Ленина — статуя «Ленин-вождь», находящаяся в Третьяковской галерее в Москве. Ее автор — Николай Андреевич Андре́ев.

Ленин представлен в позе оратора, утверждающим жестом опершегося на трибуну. Откинутая голова, твердый и вдохновенный взгляд, сжатый кулак руки — все говорит о непоколебимой силе духа и воле к действию. Творческая энергия, мудрость и простота Ленина сливаются воедино в этом величественном образе. Строгий стиль исполнения придает статуе внушительность и монументальность.

Николай Андреевич Андреев начал работать еще в дореволюционный период и проявил себя незаурядным портретистом. В изображении писателей Л. Н. Толстого (1905), Л. Н. Андреева (1904—1905; оба в ГТГ) скульптор показал себя глубоким и проницательным психологом. В памятнике Н. В. Гоголю Андреев выступает как одаренный монументалист (1904—1909, на Суворовском бульваре в Москве, возле дома, где жил Гоголь). Однако эта сторона его таланта могла полностью проявиться лишь после Октябрьской революции, когда по ленинскому плану монументальной пропаганды в стране стали проектировать и сооружать многочисленные памятники борцам за революцию и прогресс. В осуществлении этого плана Андреев принял активное участие.

В 1920 г. он создал мемориальные доски с изображением Герцена, Огарева, Белинского, Грановского; в 1918—1919 гг. вместе с архитектором Д. Осиповым — обелиск «Советская Конституция»; в 1920—1922 гг. — памятники А. И. Герцену и Н. П. Огареву (перед старым зданием МГУ).

Но главным вкладом скульптора в развитие нашего искусства стала *Лениниана* — обширная серия скульптурных портретов Ленина, включающая свыше ста работ — от беглых этюдов до обобщенных монументальных произведений.

Над образом Ленина Андреев начал работать под впечатлением личных наблюдений. Начиная с 1918 г. на митингах, съездах, собраниях, где выступал или присутствовал Ленин, Андреев делал множество зарисовок с натуры. В мае 1920 г. он работал непосредственно в кабинете Ленина, перейдя от рисунков к пластике.

Наблюдая Ленина в различных ситуациях, Андреев присматривался, как он пишет, говорит с трибуны, беседует с людьми. А впоследствии скульптор показал нам Ильича в своей Лениниане, сумев передать главные черты Ленина — человека и вождя («Ленин пишущий», гипс, 1920, ГТГ; бронза, 1936, там же; «Ленин слушает доклад», гипс, 1924—1925; бронза, 1947, там же).

После смерти Ленина Советское правительство поручило Андрееву создать статую вождя. В поисках монументального образа Андреев выполнил серию портретов. Результатом всей этой работы и была статуя «Ленин-вождь» (гипс, 1931—1932, Центральный музей В. И. Ленина, Москва; мрамор, 1936, ГТГ) — одно из лучших произведений социалистического реализма по глубине образа и монументальности художественного воплощения.

С. Т. Конёнков. Автопортрет. 1954. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Лениниана Андреева имеет огромное, непреходящее документальное и художественное значение. Длившаяся 14 лет, до самой смерти скульптора, работа над образом вождя социалистической революции — это подлинный творческий подвиг художника, замечательный пример гражданственного служения народу средствами искусства.

С. Т. Конёнков (1874—1971)

Сергей Тимофеевич Конёнков стал ярким и своеобразным художником еще в предреволюционный период. В своем искусстве он сумел выразить думы и чаяния прогрессивных сил русского общества. Его героико-романтические по содержанию и новаторские по духу произведения утверждали светлые демократические идеалы, прославляли человека — борца за народные интересы.

Героями произведений Конёнкова стали борцы за свободу, революционеры, которых скульптор увидел в 1905 г. на баррикадах восставшей Москвы. Все они полны непреклонного мужества, силы воли, чувства собственного достоинства. Это «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин», «Крестьянин», «Славянин» (все — 1906, мрамор). В этих прекрасных произведениях воплощена нравственная стойкость людей из народа, людей труда, их вера в свое светлое будущее. Наиболее ярко эти черты выражены в образе чудесной простой девушки — «Нике» (мрамор, 1906).

Народные основы искусства Конёнкова отчетливо проявились и в его серии замечательных скульптур из дерева — исконном материале народных мастеров. Конёнков возродил дерево в русской скульптуре, раскрыл его богатые декоративные возможности.

В неповторимых по своей самобытности скульптурах, вырубленных из цельных стволов дерева, причудливо сочетаются сказочно-фантастические, фольклорные и реальные образы крестьянской Руси — «Старичок-полевичок», «Стрибог» (обе — 1910), «Жар-птица» (1915), «Нищая братия» (1917).

После Октябрьской революции Конёнков принял активное участие в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды. Мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (цемент подцвеченный, 1918), выполненная для Кремлевской стены (ныне в ГРМ), и композиция «Степан Разин со своей ватагой» (дерево, 1918—1919) — первые значительные произведения советской монументальной скульптуры.

У Конёнкова был огромный дар психолога и лирика, который с особой силой проявился в портретных работах. Созданные Конёнковым портреты — это своеобразные биографии людей: такой философской глубиной и жизненной правдой они отличаются, так ярко выражают время. К ним относятся «А. М. Горький» (бронза, 1928), «Ф. М. Достоевский» (бронза, 1933), «И. П. Павлов» (мрамор, 1952), «М. П. Мусоргский» (мрамор, 1953).

Выразительны и полны поэтического ощущения современности его мраморные портреты «Ниночка» (1951), «Марфинька» («М. М. Пешкова», 1950), портреты людей труда — «Портрет старейшего колхозника деревни Караковичи И. В. Зуева» (бронза, 1949). В «Автопортрете» (мрамор, 1954) скульптор убедительно выразил высокие представления о советском художнике — творце прекрасного, несущем свое вдохновение народу.

Среди декоративно-монументальных работ Конёнкова надо отметить скульптуры «Рабочий», «Крестьянка», «Текстильщица» (дерево, 1923), выполненные для павильона на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве (1923). В 1953—1954 гг. ваятель создал фриз для здания Института геохимии Академии наук СССР имени В. И. Вернадского в Москве. Большое творческое достижение Конёнкова — скульптурное оформление (монументальные группы и рельефы) Музыкально-драматического театра в Петрозаводске (бронза, 1953—1954). Произведения Героя Социалистического Труда, действительного члена Академии художеств СССР, народного художника СССР, лауреата Ленинской и Государственной премий С. Т. Конёнкова собраны в музее его имени в Смоленске, в мемориальном музее-мастерской и в Государственной Третьяковской галерее в Москве, а также в Государственном Русском музее в Ленинграде.

К. Ф. Юон. Утро индустриальной Москвы. 1949. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

К. Ф. Юон (1875—1958)

Разносторонняя художественная и культурная деятельность Константина Федоровича Юо́на тесно связана с Москвой, где он получил образование, закончив в 1898 г. Училище живописи, ваяния и зодчества. Позднее Юон занимался в частных мастерских Парижа.

В поисках национальной самобытной красоты Юон много путешествовал, живя в деревнях и в старинных русских городах.

Он прекрасно знал Ростов Великий, Нижний Новгород, Углич, Торжок, Псков, Новгород и др. Юона можно назвать первооткрывателем их неповторимого художественного облика.

С особенным вдохновением писал Юон виды Троице-Сергиевой лавры. В Троицкий цикл Юона входят картины, изображающие праздники («Праздничный день», 1903, ГРМ; «Весна в Троицкой лавре. В день Благовещения», 1922, ГТГ), широкие панорамные картины, проникнутые историзмом («Троицкая лавра зимой», 1910, ГРМ).

Юон любил пестроту народных гуляний («Пляска свах», 1912, ГТГ), но он умел также открывать красоту в будничном — в бодрой суете на волжских пристанях, в старых московских улицах, запруженных потоками пешеходов и извозчиками («Москворецкий мост. Зима», 1911, ГТГ).

После революции Юон работает в различных областях искусства с неослабевающим энтузиазмом. Многие его картины воспринимаются как документы истории: «Штурм Кремля в 1917 году» (1947), «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (1949) и др. Большое место в творчестве Юона заняли события современности и образы людей советской эпохи: «Ариша-делегатка» (1925), «Подмосковная молодежь» (1926), «Вузовцы» (1929; все в ГТГ).

В своих картинах Юон воспевал красоту природы Подмосковья. Превосходные картины «Мартовское солнце» (1915), «Конец зимы. Полдень» (1929; обе в ГТГ) открывают серию пейзажей с сияющим белым снегом, с веселыми играми ребятишек, катающихся на санках и лыжах («Русская зима», 1947, ГТГ).

Своеобразно передает художник современный городской пейзаж («Утро индустриальной Москвы», 1949, ГТГ).

Юон много работал для театра. Главное место в творчестве художника принадлежит русской драматургии: произведениям Островского, Гоголя, Горького. Узами особенно глубокой дружбы художник был связан с московским Малым театром. Этот театр нельзя представить без цветистых костюмов, живописных интерьеров и сценических пейзажей Замоскворечья, выполненных Юоном для пьес Островского.

Юон был художником-педагогом. Из его школы-студии (1900—1917) вышли многие мастера советского искусства. В книге «О живописи» (1937) художник обобщил свои теоретические взгляды, присущее ему понимание закономерностей искусства.

Я. И. Николадзе. Грузинский поэт-мыслитель XII в. Чахрухадзе. 1944. Бронза. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Я. И. Николадзе (1876—1951)

Первым скульптором-профессионалом, заложившим основы искусства ваяния в Грузии, был Яков Иванович Никола́дзе, выдающийся мастер советской портретной скульптуры.

Николадзе родился в городе Кутаиси в 1876 г. Он учился сначала в Строгановском художественном училище в Москве, затем в Одесской рисовальной школе. С 1899 по 1910 г. Николадзе с небольшими перерывами жил в Париже, где занимался в Высшей школе изящных искусств. Более года работал он в мастерской великого французского скульптора О. Родена, оказавшего влияние на его ранние произведения.

В Париже скульптор создает одно из лучших своих произведений дореволюционного периода — надгробие выдающемуся грузинскому писателю и общественному деятелю И. Чавчавадзе. Этот памятник установлен в 1913 г. в Тифлисском (ныне Тбилисском) Пантеоне на горе Мтацминда.

В этот же период Николадзе создает и большую серию портретов своих современников, деятелей грузинской культуры: артиста В. Алекси-Месхишвили (1897, Государственный театральный музей, Тбилиси), писателя Ш. Арагвиспирели (1902) и поэта В. Гаприндашвили (1915; оба в Доме-музее Я. И. Николадзе, Тбилиси) и других. В этих портретах скульптор раскрыл богатые духовные и творческие возможности соотечественников.

В первые же годы Советской власти Николадзе активно включается в борьбу за становление грузинской социалистической культуры. Он становится первым педагогом и бессменным руководителем скульптурного факультета открытой в 1922 г. в Тбилиси Академии художеств, воспитателем первых поколений грузинских скульпторов.

Николадзе участвует в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды в Грузии, предусматривающего сооружение памятников выдающимся революционерам, государственным и общественным деятелям, представителям науки и культуры. По его проектам в парках Тбилиси были установлены памятники-бюсты писателям А. Церетели (1924, камень) и Э. Ниношвили (1923, бронза). В 1937 г. фасад здания филиала Всесоюзного института марксизма-ленинизма в Тбилиси украсили исполненные скульптором два горельефа, на одном из которых изображен народ, идущий на штурм самодержавия, на другом — народ, строящий новую жизнь.

В советские годы Николадзе много работает над историческим портретом. В этом жанре особенно ярко проявилось мастерство скульптора, его дар тонкого психолога. Он создал галерею изображений классика грузинской литературы XII в. Шота Руставели. Широкую известность получил исполненный Николадзе портрет поэта-мыслителя XII в. Чахрухадзе (1944, бронза, ГТГ; 1948, мрамор, Государственный музей искусств Грузинской ССР, Тбилиси).

Творческое достижение Николадзе — портрет В. И. Ленина («В. И. Ленин в период создания «Искры», 1947, бронза, ГТГ), удостоенный Государственной премии. Личная встреча с В. И. Лениным в Париже, изучение его трудов помогли мастеру лаконичными средствами создать выразительный, правдивый образ вождя.

Николадзе создал и портреты своих современников: архитектора И. Северова (1946), математика Н. Мусхелишвили (1949), генерала К. Леселидзе (1947; все в Доме-музее Я. И. Николадзе, Тбилиси).

Николадзе был удостоен звания народного художника Грузинской ССР, дважды лауреата Государственной премии. С 1947 г. он был действительным членом Академии художеств СССР.

П. П. Кончаловский (1876—1956)

Замечали ли вы: приходите из музея домой и вспоминаете не только *что* изображено на той или иной картине, но и *как* она написана? Почему так происходит, хорошо объяснял Петр Петрович Кончало́вский: «Главное в живописи — живопись, ибо только

П. П. Кончаловский. Автопортрет. 1943. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

тогда идея, мысли, сюжет могут воздействовать на зрителя. Только через живопись может художник сообщить свои мысли, чувства зрителю — такова природа искусства».

Кончаловский буквально дня не мог прожить без того, чтобы не писать. За свою долгую жизнь он написал 1700 картин, а всего у него (с рисунками, акварелями, театральными эскизами) 5 тыс. произведений. Многим из современников казалось, что он работает легко, беззаботно. Однако он тщательно обдумывал свои картины, как бы писал их заранее в уме. Но свою мысль Кончаловский не воспроизводил сухо и точно. Человек исключительно порывистый, эмоциональный, он импровизировал по ходу работы.

Как самостоятельный художник Кончаловский сформировался довольно поздно, к 1910 г., после долгих и нелегких поисков.

Вместе с И. Машковым, А. Куприным и другими художниками Кончаловский создал общество «Бубновый валет» (см. ст. «Русское искусство конца XIX — начала XX в.»). Как и его друзья, он написал в это время много натюрмортов, портретов и пейзажей. В 1910 г. Кончаловский представил на одну из выставок портрет художника Г. Б. Якулова (ГТГ), необычный, яркий, написанный, как вывеска. Такие вывески тогда писали народные мастера. Никто из участников выставки не соглашался показывать свои работы рядом с ним — в таком соседстве все могло показаться блеклым и неинтересным.

После революции Кончаловский бережно сохранил и развил то лучшее, что было в его раннем творчестве, — манеру писать сочно, передавая весомость, материальность предметов, звучность цвета, любовь к миру простых вещей (натюрморт «Сирень», 1933, ГТГ). И в то же время его искусство стало ближе непосредственному видению природы, в него вошли темы народной жизни.

Кончаловский любил классиков, Рубенса например, но не копировал механически их приемы. Прежде всего он хотел быть современным, любил жизнь и стремился ее показать... В 20-е годы Кончаловский три лета подряд провел под Новгородом. Там и были написаны многие пейзажи и картины о людях этого края. В этой серии переданы и мощь и суровость древней архитектуры, и праздничная красота народного быта («Рыбный рынок», 1928, собрание семьи художника; «Возвращение с ярмарки», 1926, ГРМ).

Кончаловский очень любил писать натюрморты, пейзажи (они находятся во многих музеях), но много у него и портретов, тематических картин. Так, в 1938 г. он написал портрет Всеволода Мейерхольда (ГТГ).

Кончаловский не мастер больших сложных композиций. Зато он мог показать многое в самой обычной сцене. Сюжет его картины «Полотер» (1946, ГТГ) предельно бесхитростен. Человек с бронзовым, загорелым телом, в ярких красных шароварах натирает пол. Вроде бы ничего интересного. Другой художник ограничился бы карандашной зарисовкой. Но полотно Кончаловского — подлинный благородный праздник красок. Полотер движется как бы в танце, веселом, радостном танце. И эта мажорность, безудержная тяга к жизни сразу же покоряют нас.

Тот, кто видел картины действительного члена Академии художеств СССР, народного художника РСФСР Кончаловского, вряд ли забудет их.

Т. Э. Залькалн (1876—1972)

Герой Социалистического Труда, действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР Теодор Эдуардович За́лькалн — один из крупных деятелей советского многонационального искусства, основоположник латвийской школы ваяния.

После окончания училища технического рисования Штиглица в Петербурге Залькалн учился в мастер-

Т. Э. Залькалн. Студентка Малда. 1956. Бронза. Государственный Русский музей. Ленинград.

ской О. Родена в Париже. В 1918—1919 гг., участвуя в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды, он выполнил памятники Н. Г. Чернышевскому и французскому революционеру О. Бланки, которые были установлены в Петрограде (не сохранились). В 1920—1940 гг., работая в буржуазной Латвии, Залькалн в трудных условиях продолжал и развивал традиции демократического реалистического искусства. Его произведения монументальной и станковой скульптуры получили широкое признание. Скульптор работал в различных материалах — граните, мраморе, бронзе и керамике. Особенно значительны его скульптуры в граните.

В своем творчестве Залькалн стремился к ясности и выразительности образов, к монументальности. Идеи гражданственности и сила народного характера ярко выражены в созданных им памятниках — классику латышской литературы Рудольфу Блауманису в Риге (гранит, 1929), деятелю просвещения ученому Атису Кронвалду в Сигулде (бронза, 1938). Залькалн — крупнейший мастер мемориальной скульптуры, автор ряда надгробий. Известны его надгробия, установленные в Риге, — певице Марии Милдутис (гранит, 1927), поэту Янису Поруку (1930, гранит).

Успешно работал Залькалн и в области портретной скульптуры. Выразительны выполненные им портреты —ученых Ф. Блумбаха (1956, терракота) и К. Барона (1967, бронза), композитора А. Калныня (1958, бронза). Лиричны его женские портреты — «Аделина» (бронза, 1908), «Людмила» (гранит, 1913), поэтессы Аспазии (бронза, 1931). Наиболее значителен среди них портрет студентки Малды (бронза, 1956), в котором создан полный жизненной силы и энергии образ представителя молодого поколения.

Высокое пластическое мастерство Залькална полно раскрывается в его динамичных композициях, выполненных в граните, — «Торс» (1936), «Скованный» (1957). Обращался он также к медальерному искусству, исполнив медали с изображением писателей Я. Райниса (1927), Р. Блауманиса (1929). Успешно Залькалн работал и в области анималистической скульптуры — «Ягненок» (1933), «Свинья» (1937), «Кот» (1965). (Большинство названных произведений скульптора находится в Художественном музее Латвийской ССР в Риге, Третьяковской галерее в Москве и Русском музее в Ленинграде.)

Наряду с творческой деятельностью Залькалн вел большую педагогическую работу. В 1903—1907 гг. он преподавал скульптуру и композицию в Художественно-промышленной школе в Екатеринбурге (ныне Свердловск), где среди его учеников был И. Д. Шадр — впоследствии выдающийся советский скульптор. Многие годы Залькалн руководил мастерской станковой скульптуры в Латвийской академии художеств.

М. С. Сарьян (1880—1972)

Искусство Героя Социалистического Труда, действительного члена Академии художеств СССР, народного художника СССР Мартироса Сергеевича Сарья́на отличается большим своеобразием. Выдающийся живописец, Сарьян посвятил свое искусство преимущественно изображению природы и людей Востока, а после революции — Советской Армении.

Родившись в армянской патриархальной семье в Нахичевани около Ростова-на-Дону, он провел на хуторе отца свои детские годы. Вспоминая о них, художник называл их золотыми. Рано обнаружившаяся склонность к рисованию побудила родных отправить юношу в Москву, где 17-летний Сарьян поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества, в котором обучается до 1904 г. под руководством В. Серова и К. Коровина.

Первые картины Сарьяна (1904—1909) отличаются фантастичностью («Сказка», «Восточная сказка»; обе в Музее им. Сарьяна в Ереване; «Чары луны», «Озеро фей»; обе в Государственной картинной галерее Армении в Ереване).

Поездки его в Иран, Египет, Турцию формируют индивидуальность художника, дают новое и правдивое представление о природе и красочности Востока. В своих картинах Сарьян изображает Восток лако-

М. С. Сарьян. Горы. 1923. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

нично, ярко, пользуясь чистыми, звонкими красками, отвергая, как он говорил, «компромиссные полутона» («Улица. Полдень. Константинополь», 1910; «Финиковая пальма», 1911; обе в ГТГ).

Исполненные Сарьяном в 20-е годы картины «Армения», «Солнечный пейзаж» (обе в Государственной картинной галерее Армении, Ереван), «Горы» (ГТГ), «Пестрый пейзаж» (ГРМ) — синтетические образы Армении, а не конкретные изображения каких-либо отдельных мест. Эти пейзажи своей яркостью, эмоциональностью сближаются с дореволюционными картинами Сарьяна, отличаясь от последних лишь большим монументализмом. Объездив на протяжении почти четырех десятилетий все наиболее примечательные места Армении, работая с натуры, художник создал огромное количество разнообразных пейзажей. В конце 1920-х годов меняется метод работы Сарьяна в области пейзажа. Вместо быстросохнущих темперных красок Сарьян работает масляными красками, дающими возможность исполнять пейзажи непосредственно с натуры, а не по памяти, как раньше.

Монументально-декоративное дарование художника получило применение в работах для театра. Особенно значительными были декорации к опере «Алмаст» А. Спендиарова, исполненные для декады армянского искусства в Москве в 1939 г.

Много работал Сарьян и в области портрета. Он создал целую галерею красочных портретов деятелей армянской культуры, отличающихся меткой и углубленной характеристикой, — поэтов Е. Чаренца (1923) и А. Исаакяна (1940), архитектора А. Таманяна (1933; все в Государственной картинной галерее Армении, Ереван) и других. Примечательны автопортреты художника. Лучший из них написан в 1942 г. (Государственная картинная галерея Армении, Ереван).

Из портретов других деятелей советской культуры значительны портреты писателя И. Эренбурга (1959), поэтессы А. Ахматовой (1946), балерины Г. Улановой (1940), украинской художницы Т. Яблонской (1954; все в ГТГ).

Заметное место в искусстве Сарьяна занимают натюрморты. С большим совершенством и любовью писал художник цветы, фрукты. Созданные кистью мастера, натюрморты Сарьяна как бы оживали, превращаясь из «мертвой природы» в живую.

Сарьян стал одним из основоположников армянского советского искусства. В течение полувековой художественной деятельности его имя приобрело значение символа нового армянского искусства.

А. М. Герасимов (1881—1963)

Одно из центральных произведений выдающегося советского живописца Александра Михайловича Гера́симова — картина «Ленин на трибуне» (1929—1930, Центральный музей В. И. Ленина, Москва). Художник создал в ней образ Ленина — вождя Октября, пламенного трибуна, зовущего народ на решительный бой с капитализмом.

Герасимов создал целую галерею портретов выдающихся деятелей Советского государства и Коммунистической партии Советского Союза, военачальников Советской Армии, представителей советской науки, литературы, театра и изобразительного искусства. Широкую известность получили портреты К. Е. Ворошилова (1936, Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва), генерал-полковника А. И. Еременко (1942), писателей Ф. В. Гладкова (1951) и С. Я. Маршака (1954), художников И. Н. Павлова (1927) и И. Э. Грабаря (1942), великого преобразователя природы И. В. Мичурина (1926; все в ГТГ), артистов И. М. Москвина (1940, Львовская государственная картинная галерея) и А. К. Тарасовой (1939, ГРМ).

Групповой портрет старейших художников И. Н. Павлова, В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бирули, В. Н. Мешкова (1944, ГТГ) и портрет балерины О. В. Лепешинской (1939, ГТГ) характеризуют Герасимова как мастера сложных по композиции портретов.

Герасимов изображает и просторы родной природы — Мичуринска и его окрестностей, Подмосковья.

А. М. Герасимов. Ленин на трибуне. 1929—1930. Холст, масло. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.

Буйная сила степных пространств, их особая красота, переданные в его пейзажах, делают их самобытными и незабываемыми.

Картины «Улица в Козлове» (1913, Новосибирская областная картинная галерея), «Большак» (1914, ГТГ), цикл полотен, объединенных темой «Рожь» (1946, ГРМ и ГТГ), свидетельствуют о большом таланте живописца.

Жизнеутверждающее, бодрое, оптимистическое искусство Герасимова нашло свое выражение и в жанре натюрморта. Прекрасный образец натюрморта в соединении с пейзажем — небольшая картина «После дождя» (1935, ГТГ).

Герасимов — крупный мастер акварельной техники. Надо отметить его иллюстрации к «Тарасу Бульбе» Гоголя (1946—1954) и цикл станковых акварелей, связанных с поездками в Париж и Индию.

Творческая работа Герасимова сочеталась с его большой общественной деятельностью. Он был первым президентом Академии художеств СССР, председателем Оргкомитета Союза советских художников, четыре раза удостаивался звания лауреата Государственной премии. Его деятельность была направлена на утверждение принципов социалистического реализма. Герасимов много сделал для привлечения внимания советских художников к лучшим традициям русской классической живописи.

М. Б. Греков (1882—1934)

Художник Митрофан Борисович Гре́ков был одним из первых советских художников, обративших свое искусство к событиям гражданской войны. Он сумел образно и ярко рассказать о ее подлинных событиях, о героических подвигах Красной Армии, в рядах которой он сам находился. В приказе наркома обороны, посвященном памяти художника, говорится: «...полотна художника Грекова с их беспредельными южными степями, охваченными революционным пожаром, красными всадниками, в дыму кровавых схваток мчащимися навстречу смерти и победе, — навсегда останутся ценнейшими живыми документами суровой и великой эпохи классовых битв».

Греков происходил из старинного казачьего рода. С детства он был знаком с тяжелым крестьянским трудом. После успешного окончания Одесского художественного училища Греков в 1903 г. был зачислен в Академию художеств в Петербурге. Ему посчастливилось учиться у великого русского живописца И. Е. Репина, а затем у художника-баталиста Ф. А. Рубо. В 1911 г. Греков закончил Академию, а в 1914 г. художник был призван в армию и отправлен на фронт.

Великая Октябрьская революция застала Грекова на хуторе Березовая Речка, где он поправлялся после тяжелой болезни, полученной на фронте. 1918 и 1919 годы, прожитые Грековым на Дону, в районе ожесточеннейших битв гражданской войны, развернули перед художником нескончаемую панораму человеческих судеб, характеров, поступков, которые помогли ему понять причины революционной борьбы народа со старыми, насквозь прогнившими порядками.

Находясь в белогвардейском тылу, Греков пишет картины «Бредут» (1919, не сохранилась) и «Корниловцы на привале» (1919, Государственный музей Революции СССР, Москва), в которых предсказывает гибель сил, враждебных народу.

С вступлением Красной Армии в Новочеркасск, где жил Греков, его жизнь и творчество становятся неразрывно связанными с ней. Дружба с К. Е. Ворошиловым и С. М. Буденным позволила художнику осознать масштабы происходящих событий, глубинный характер социальных сдвигов, происходивших в народных массах.

Художник пишет правдивые картины о событиях гражданской войны, участником которых он был. Среди ранних произведений выделяется небольшое полотно «В отряд к Буденному» (1923), исполненное

М. Б. Греков. Тачанка. 1925. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

убедительной правды жизни. Знаменитая «Тачанка» (1925) донесла до нас стремительность неотразимой конноармейской атаки (обе в ГТГ).

Греков был непременным участником всех крупнейших советских выставок, и его картины, исполненные революционной романтики, часто были их идейным центром. Таковы «Трубачи Первой Конной армии» (1934, ГТГ), «Кавалерийская атака» (1927), «Знаменщик и трубач» (1934; обе в Центральном музее Вооруженных Сил, Москва) и многие другие.

Грекова по праву считают основоположником советской батальной живописи, художником, оставившим нам боевую летопись Первой Конной армии.

Много работал Греков в области диарамного и панорамного искусства. В 1934 г. во время напряженной работы над панорамой «Штурм Перекопа» художник скоропостижно скончался.

И. И. Бродский (1884—1939)

Исаак Израилевич Бро́дский — крупнейший советский живописец, график и педагог, один из основоположников советской историко-революционной живописи, безраздельно связавший свое творчество с Великой Октябрьской социалистической революцией.

Первые работы Бродского полны радостного чувства жизни, много внимания в них уделяется пейзажу. В 1905 г. в сатирических журналах появился ряд его карикатур, остро высмеивающих и разоблачающих самодержавие. В 1906 г. Бродский представил на академическую выставку большой эскиз картины «Красные похороны», в котором смело показал растущие силы революционного рабочего класса (Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград).

После Октября Бродский посвящает свое творчество созданию тематических картин, в которых стремится воплотить величие новой эпохи и ее главнейших событий, донести до трудящихся масс пламенный образ вождя революции, основателя Советского государства В. И. Ленина. Написанные с большим мастерством, полные глубокого содержания композиции Бродского сыграли значительную роль в формировании метода социалистического реализма.

Одной из первых работ Бродского, поразивших монументальностью замысла, была картина «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна» (1920—1924, Музей Революции СССР, Москва). В ней около 600 портретных изображений. В 1925 г. Бродский создает другое большое полотно — «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (филиал Центрального музея В. И. Ленина, Баку).

Изображению В. И. Ленина Бродский посвятил ряд своих картин. Он стремился как можно точнее и жизненнее запечатлеть образ Ильича, дорожил каждой деталью окружающей его обстановки, каждой индивидуальной его черточкой. «Она ведь ленинская»,— говорил он.

Часть картин Бродского передает неразрывное единство В. И. Ленина с народом. Таковы огромные полотна «Выступление В. И. Ленина на митинге ра-

И. И. Бродский. Ленин на фоне Кремля. 1924. Холст, масло. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.

бочих Путиловского завода» (1929) и «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на польский фронт» (1933; обе в Центральном музее В. И. Ленина в Москве), Бродскому посчастливилось несколько раз видеть Ленина и делать с него зарисовки на II конгрессе Коминтерна. Это очень помогло художнику в работе над образом вождя. Лучшая работа Бродского о Ленине — картина «В. И. Ленин в Смольном» (1930, Центральный музей В. И. Ленина, Москва; вариант картины в ГТГ). Ильич изображен в своем кабинете в Смольном, облик его глубоко человечен и обаятелен.

В 1930-х годах Бродский написал портреты С. М. Буденного, К. Е. Ворошилова, Г. К. Орджоникидзе, М. В. Фрунзе. (Все эти портреты находятся в Центральном музее Вооруженных Сил СССР.) Широко известны и литографии Бродского, созданные им в те же годы: портреты В. И. Ленина, М. И. Калинина, С. М. Кирова, А. И. Микояна и других. Неоднократно возвращался Бродский и к образу великого пролетарского писателя А. М. Горького (1910, 1929, 1937).

Работу над тематическими картинами Бродский сочетал с пейзажной живописью. Он тонкий и вдумчивый пейзажист, раскрывающий жизнь природы с поэтической проникновенностью и полнотой. Лучшие из пейзажных картин Бродского — «Золотая осень» (1913), «Летний сад осенью» (1928; обе — Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград), «Аллея парка» (1930, ГТГ).

В историю советской художественной культуры Бродский вошел и как выдающийся педагог. С 1934 по 1939 г. он занимал пост директора Всероссийской Академии художеств.

А. А. Шовкуненко (1884—1974)

Шестидесятилетний творческий путь советского украинского живописца действительного члена Академии художеств СССР, народного художника СССР Алексея Алексеевича Шовкуне́нко удивительно ясен, четок, прост: это путь художника, с первых самостоятельных шагов в искусстве заявившего о своей приверженности к реализму, к правде жизни и неизменно верного этой приверженности. Живопись Шовкуне́нко, яркая, полная солнца и света,— воплощение душевной чистоты и оптимизма, свойственных советскому народу.

Портрет и пейзаж — жанры, в которых наиболее полно проявились творческая индивидуальность художника, его талант и мастерство.

Портретная галерея, созданная Шовкуненко, велика и разнообразна. Ему позировали украинские, кабардинские, башкирские писатели, молдавские колхозники и колхозницы, металлурги из Белорецка и Днепродзержинска, ученые, архитекторы, художники, артисты, седовласый полководец народных мстителей и юная партизанка... И каждый из его портретов — ярко очерченный, неповторимо индивидуальный характер, в котором выявлена главная, определяющая черта, присущая данному человеку, и вместе с тем черты, типичные для советских людей.

В середине 30-х годов в портретной живописи Шовкуненко обнаруживаются качественно новые черты. Она приобретает большое общественное звучание благодаря тому, что художник обращается к образам людей труда — рабочих, колхозников, деятелей искусства («Портрет кузнеца-ударника К. Бельцева», 1935; «Портрет фрезеровщиков-ударников Г. Гайдриха и Э. Рудашевского», 1935—1936).

Незадолго до Великой Отечественной войны Шовкуненко приступил к осуществлению большого замысла — к созданию галереи портретов выдающихся

А. А. Шовкуненко. Портрет народной артистки СССР М. И. Литвиненко-Вольгемут. 1947. Бумага, акварель, пастель. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

деятелей украинской культуры. Первым из них был портрет П. Г. Тычины (1941).

В годы войны Шовкуненко продолжал писать портреты. В этих произведениях раскрыто то общее, что было присуще советским людям в годы войны: внутренняя собранность, сосредоточенность, подтянутость.

Ко второй половине 40-х годов относятся портреты дважды Героя Советского Союза генерал-майора С. А. Ковпака (1945) и партизанки Майи Вовчик-Блакитной (1947—1948), художника Г. К. Савицкого (1946), народной артистки СССР М. И. Литвиненко-Вольгемут (1947) и других.

В лучших из портретов Шовкуненко конца войны и послевоенных лет особенно проявляется его умение подчеркнуть в характере человека главную, определяющую черту. У М. Ф. Рыльского это романтическая приподнятость, свойственная творчеству поэта, у С. А. Ковпака — отвага, мужество, у М. И. Литвиненко-Вольгемут — доброта, которой проникнуты незабываемые женские образы, созданные замечательной актрисой на украинской оперной сцене...

Серия акварелей «Днепрострой» (1930—1933) задумана как повествование о героическом трудовом подвиге советского народа. Это одно из произведений, утвердивших индустриальный пейзаж как новую, рожденную социалистической действительностью, разновидность советской пейзажной живописи. (Эти акварели, как и большинство других работ художника, хранятся в Государственном музее украинского изобразительного искусства УССР, Киев.)

Работы Шовкуненко последних лет — это преимущественно пейзажи, рисованные пастелью.

И еще об одной из важнейших граней творческой личности Шовкуненко следует сказать: о его мастерстве педагога. За полвека своей педагогической деятельности Шовкуненко воспитал несколько поколений мастеров украинской живописи.

С. В. Герасимов (1885—1964)

В первую годовщину Октября, в 1918 г., на нынешней площади Революции в Москве, на здании, где сейчас находится Центральный музей В. И. Ленина, висело огромное панно. На нем был изображен крестьянин, который поднимал красное знамя. Называлось панно «Хозяин земли». Его автором был 33-летний Сергей Васильевич Гера́симов, позже один из известнейших советских живописцев, лауреат Ленинской премии.

Пятнадцатилетним юношей, в 1901 г., пришел Герасимов в Строгановское художественное училище. По окончании его, в 1907 г., поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества. Он писал очень много акварелей, среди них были сценки деревенской и городской жизни, пейзажи.

В 20-е годы творчество Герасимова стало глубже и сложнее. Он пишет портреты крестьян. Много рисует, пытаясь постичь своеобразие каждого из своих героев. Его влекут героические темы, персонажами его картин становятся те самые крестьяне, портреты которых он так внимательно писал. В картине «На Волхове. Рыбаки» (1928—1930, ГТГ) художник показывает своих героев за едой после тяжелого дня; он любуется могучей, богатырской силой рыбаков. Героическим страницам истории посвящены «Клятва сибирских партизан» (1933, ГРМ) и «Мать партизана» (1943, ГТГ).

Широко известны такие работы Герасимова, как «Колхозный сторож» (1933) и «Колхозный праздник» (1937; обе в ГТГ). В них идет рассказ о жизни деревни 30-х годов.

Герасимов был и прекрасным иллюстратором книг. Он выбирал для иллюстрирования книги, близкие его главной, народной теме: «Дело Артамоновых» М. Горького (1939; 1950), «Грозу» А. Н. Островского (1948).

Жизнь народа, бережное и любовное отношение к природе мы ощущаем в пейзажах Герасимова. Сын крестьянина из Можайска, он навсегда сохранил сыновнюю привязанность к родной земле. Его пейзажи обычно невелики по размерам, скромны. Пригорки

С. В. Герасимов. Мать партизана. 1943. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В. А. Фаворский. Кутузов. 1945. Гравюра на дереве.

Справа: И. Д. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата. 1927 (бронзовый отлив — 1947). Государственная Третьяковская галерея. Москва.

и холмы, долина реки, погожий солнечный день, березы на юру — все это написано искренне, без притязаний на красивость. Но нельзя не почувствовать тонкость переживаний мастера, его любовь к среднерусской природе. Именно эти прекрасные качества пейзажных работ С. В. Герасимова были особенно отмечены при присуждении художнику в 1966 г. Ленинской премии.

Разносторонний и большой художник, действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР С. В. Герасимов известен также как педагог и общественный деятель, воспитавший многих мастеров живописи. В течение долгих лет он был профессором живописи, деканом, а затем директором Художественного института имени В. И. Сурикова (1936—1950), председателем Московского союза художников, дважды избирался первым секретарем Союза художников СССР.

В. А. Фаворский (1886—1964)

Посмотрев на портрет Владимира Андреевича Фаво́рского, на его умное лицо, окаймленное бородой, на проницательные глаза, хочется сказать — это философ. И первое впечатление не будет обманчивым.

В начале нашего века Фаворский учился живописи и графике в Мюнхене. Вернувшись в Россию, окончил Московский университет, перевел важную для художников книгу А. Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», серьезно занялся графикой. Он стал подлинным художником книги, создавшим свою школу. Больше полувека Фаворский посвятил этому благородному делу. Он оформлял «Слово о полку Игореве» (1950), сочинения П. Мериме (1927—1935), «Рассказы о животных» Л. Толстого (1929—1931), «Жень-шень» М. Пришвина (1933), «Сонеты» У. Шекспира (1947), «Маленькие трагедии» А. Пушкина (1959—1961) и др.

За иллюстрации к «Слову о полку Игореве», а также «Борису Годунову» и «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина Фаворский был удостоен Ленинской премии. Фаворский предпочитал книги, где есть настоящие характеры, и понимал их удивительно глубоко. Он уделял огромное внимание облику книги в целом. Об искусстве книги он говорил, что оно «...в малом масштабе... тот же синтез, к которому мы стремимся в архитектуре, соединяя ее со скульптурой и живописью». Только вместо живописи и скульптуры здесь иллюстрация и шрифт. Откройте, например, «Маленькие трагедии» — и вы увидите, что каждый предмет, изображенный художником, живет в пространстве страницы, как в доме.

Интересно, что когда Фаворский пришел в монументальное искусство (фрески в Музее охраны материнства и младенчества в Москве, созданные совместно с Л. Бруни, 1933), то графическая по своему характеру живопись мастера весьма органично вошла в архитектуру...

У Фаворского — художника книги — учились многие, но не менее значителен он и как автор станковых гравюр на дереве и линогравюр. В портрете Ф. М. Достоевского (1929) строгим и сдержанным штрихом выражены сосредоточенность, работа мысли писателя. В «Кутузове» (1945) — предельная ясность. В гравюре «1919—1920—1921», как в поэме, одно сравнение спорит с другим, штрих отрывист. Это как бы романтический монтаж событий революционных лет. Фаворский каждый раз немного видоизменяет манеру исполнения. Он постоянно развивает и усложняет стиль своих работ.

Менее известен Фаворский как мастер театральной декорации. Но и в этой области он создал интересное произведение — остроумные и веселые декорации к «Двенадцатой ночи» У. Шекспира (1933; МХАТ 2-й, сейчас этот театр не существует). Фаворский — прекрасный рисовальщик, точный рисунок — основа его мастерства. Рисовал он всегда внимательно, словно боясь пропустить что-либо важное в характере человека. Его карандашные портреты художников — сложные и многогранные характеристики...

Действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР Фаворский — мастер нового типа, для которого не существует искусства великого и второстепенного. Он с увлечением работал и в прикладном искусстве, и в гравюре, и во фреске.

И. Д. Шадр (1887—1941)

Иван Дмитриевич Шадр (настоящая его фамилия Иванов; псевдоним Шадр взят по названию родного города Шадринска) — выдающийся советский скульптор. Многообразно одаренный, он пробовал свои силы в разных видах искусства, прежде чем стать скульптором.

Уже первые работы Шадра полны большого идейного содержания и горячего стремления служить пропаганде идей Октябрьской революции. Он создает проекты памятников борцам пролетарской революции (1918), Парижской Коммуны (1920), Октябрьской революции (1920), активно работает над памятниками монументальной пропаганды.

В своем творчестве Шадр часто прибегал к символике и аллегориям, ему свойственны широта, смелость замыслов и реалистическая правдивость в сочетании с революционной романтикой образа.

В 1920—1921 гг. Шадр работает над памятником К. Марксу, барельефными портретами революционеров К. Либкнехта, Р. Люксембург и других. В 20-е годы он создает первые в советской скульптуре собирательно-типические, обобщенные образы людей советской эпохи: «Рабочий», «Красноармеец», «Сеятель», «Крестьянин», позднее — «Сезонник», «Труженик» (все бронза, ГТГ).

В. И. Мухина. Академик А. Н. Крылов. 1945. Дерево. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Лучшая работа Шадра этих лет — «Булыжник — оружие пролетариата» (1927, ГТГ). В этом произведении скульптор создал обобщенный образ поднявшегося на борьбу рабочего класса. Гнев против угнетателей, вера в свою силу и грядущую победу запечатлены в мускулистой фигуре рабочего, вывертывающего из мостовой булыжник, чтобы метнуть его во врагов. Отлитая в бронзе, эта работа стала памятником революционной борьбе пролетариата.

Много сил отдал Шадр работе над образом В. И. Ленина. Именно он у гроба Ильича сделал его посмертное изображение. А в 1925—1927 гг., в результате многолетней работы над образом вождя Советского государства, скульптор создал выдающийся монументальный памятник Ленину на ЗАГЭС (Земо-Авчальская ГЭС). Ленин представлен здесь как вдохновитель и руководитель социалистического строительства. Утверждающим жестом указывает он на плотину электростанции. Статуя органично связана и с архитектурой, и с пейзажем. Она стала центром всего ансамбля, прославляя на века ленинскую идею электрификации страны. Памятник Ленину на ЗАГЭС — одно из первых монументальных произведений социалистического реализма.

Выдающейся монументальной работой Шадра был и проект памятника М. Горькому (1939). После смерти Шадра этот проект осуществили скульпторы В. И. Мухина, Н. Г. Зеленская, З. Г. Иванова. Установленный в Москве, на площади Белорусского вокзала, памятник был открыт в 1951 г.

Шадр — скульптор разносторонних интересов и способностей. Он создал немало глубоко психологических, эмоциональных портретов (портреты Л. Б. Красина, 1926; матери — М. Г. Ивановой, 1922; Н. А. Касаткина, 1930; все бронза, ГТГ). Он работал и в области мемориальной скульптуры («Скорбь», 1928, мрамор; проект надгробия В. Маяковскому, 1930; и др.). Но главное, что внес Шадр в советскую скульптуру,— это высокая вера в силу и красоту трудящегося человека, вдохновенная революционная романтика образов.

В. И. Мухина (1889—1953)

«Творчество — это любовь к жизни!» — этими словами Вера Игнатьевна Му́хина выразила свои этические и творческие принципы — принципы выдающегося советского скульптора-реалиста первой половины XX в.

Еще в начале своей деятельности В. И. Мухина принимала активное участие в проектировании революционных памятников (проекты памятников «Освобожденному труду», 1919; «Пламя революции», 1922, и др.). Она сыграла огромную роль в становлении и развитии историко-революционного жанра в скульптуре, да и всего советского искусства. В 1927 г. она сделала небольшую бронзовую фигуру «Ветер», интересную динамикой сопротивления человека стихиям, бурным порывам ветра. В этом же году она создала обобщенный образ крестьянской женщины в скульптуре «Крестьянка» (бронза; обе в ГТГ), олицетворяющей волю и мощь человека — хозяина природы.

Одновременно скульптор много сил отдает портрету. Среди лучших произведений Мухиной 30-х годов в этом жанре — портрет архитектора С. А. Замкова (1935, мрамор, ГТГ), в котором собраны типические черты человека советской эпохи. Мухина писала о замысле этой работы: «Кроме портретного сходства с человеком, я хотела воплотить в скульптуре синтетический образ строителя, его непреклонную волю, его уверенность, спокойствие и силу... Почетное и славное дело советского скульптора быть поэтом наших дней, нашей страны, певцом ее роста, воодушевлять народ силою художественных образов».

В 30-е годы Мухина много работала в области монументальной и декоративной скульптуры. Вершиной монументального творчества мастера была всемирно известная 24-метровая скульптура из нержавеющей стали «Рабочий и колхозница», созданная

П. Д. Корин. Портрет художников Кукрыниксов. 1958. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

для советского павильона на Всемирной выставке 1937 г. в Париже. Сейчас эта великолепная скульптура — одно из лучших и популярнейших произведений советского искусства — находится в нашей столице Москве близ одного из входов на Выставку достижений народного хозяйства (см. ил., с. 267).

Юноша и девушка в стремительном движении возносят вверх эмблему Советского государства — серп и молот. Молодые и сильные, объединенные общим порывом вперед, они олицетворяют творческие, созидательные силы советского общества, его молодость и волю к победе.

Эти образы стали символом прогрессивных сил всего человечества, гимном во славу свободного человека-творца.

В этом замечательном произведении социалистического реализма Мухина выразила свое понимание скульптуры как искусства большого, значительного образа.

Такое отношение к скульптуре воплощено и в монументальных работах 30—40-х годов, лучшая из которых — романтически приподнятый образ М. Горького (1938—1939, бронза; этот памятник писателю установлен в городе Горьком в 1952 г.), и в серии портретов героев Великой Отечественной войны, а также деятелей науки, искусства, борцов за мир и прогресс (портреты полковника Б. А. Юсупова, гипс, 1942; бронза, 1947; хирурга Н. Н. Бурденко, гипс, 1943; бронза, 1947; кораблестроителя А. Н. Крылова, дерево, 1945, и др.; все три в ГТГ). В портретах Мухина выявляет типические черты современников — силу духа, волю к действию, высокое достоинство и гуманность.

Творческий путь действительного члена Академии художеств СССР, народного художника СССР В. И. Мухиной — путь поисков монументального стиля и героического образа, путь утверждения искусства социалистического реализма.

П. Д. Корин (1892—1967)

Действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР Павел Дмитриевич Ко́рин вышел из семьи потомственных иконописцев села Па́лех Ивановской области (теперь это село стало рабочим поселком и славится изделиями умельцев — знаменитыми палехскими шкатулками). Следуя традиции семьи, Павел Корин тоже учился иконописному мастерству.

В 1911 г. Корин встретился с М. В. Нестеровым, и эта встреча оказала огромное влияние на всю его дальнейшую жизнь.

По совету Нестерова Корин поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1916 г.

В конце 20-х годов Корин начинает работу над этюдами к большой композиции, которую он назвал «Русь уходящая». В этой картине он хотел отразить великий перелом, совершавшийся в те годы в России, произнести монументальный реквием старой Руси, которая уходила в историю. Замечательные по своей психологической глубине и образной выразительно-

А. А. Пластов. Ужин трактористов. 1951. Холст, масло. Иркутский областной художественный музей.

сти этюды, которые он создал к этой картине, произвели большое впечатление на А. М. Горького, когда тот в 1931 г. посетил мастерскую художника.

С помощью Горького Корин совершил длительную поездку в Италию, где изучал произведения великих мастеров, готовясь к завершению картины.

Вернувшись в Москву, Корин продолжал работать над картиной, написал новые этюды и создал эскиз всей композиции. Но обстоятельства сложились так, что он не смог ее завершить.

Монументальные этюды, часть из которых ныне находится в Третьяковской галерее в Москве, а часть — в Мемориальном музее П. Д. Корина, дают яркое представление о грандиозных замыслах художника.

Еще в Италии, в 1932 г., Корин создал большой композиционный портрет Горького, изобразив его во весь рост на фоне Неаполитанского залива. Это произведение явилось началом целой серии портретов выдающихся деятелей советской культуры и искусства, знаменитых полководцев и ученых, написанных Кориным в 40—60-х годах.

Вклад Корина в портретное искусство нашей эпохи был высоко оценен. За портреты художников Кукрыниксов (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов; 1958), М. С. Сарьяна (1956), Р. Гуттузо (1961) и артиста Р. Н. Симонова (1956; все в ГТГ) в 1963 г. ему была присуждена Ленинская премия.

К этим выдающимся произведениям надо причислить также портреты М. В. Нестерова (1939), пианиста К. Н. Игумнова (1941—1943), ученого Н. Ф. Гамалеи (1941), маршала Г. К. Жукова (1945; все в ГТГ). Портреты, созданные Кориным, отвечают пафосу эпохи социалистических преобразований, отражают творческую деятельность советских людей.

В годы Великой Отечественной войны Корин создал монументальный триптих «Александр Невский» (1942—1943, ГТГ), прозвучавший как эпическая поэма о героизме русского народа (см. ил. в т. 8 ДЭ на с. 215).

Значительны монументальные мозаики и витражи Корина, выполненные в 50-х годах на станциях Московского метрополитена — «Комсомольская-кольцевая», «Смоленская», «Новослободская».

В картине «Моя Родина» (1928, 1947, ГТГ) и во многих пейзажах, посвященных Палеху, художник создал замечательные образы русской природы, среди которой прошла почти вся его жизнь.

Все искусство Корина, выдающегося советского художника, проникнуто пламенным патриотизмом. Он беззаветно любил свою Родину, верил в ее великое будущее, преклонялся перед силой духа и моральными качествами советского человека.

А. А. Пластов (1893—1972)

Недалеко от Ульяновска есть село Прислониха. Здесь каждый укажет вам дом, где много лет жил живописец, лауреат Ленинской премии, академик, народный художник СССР Аркадий Александрович Пла́стов. Конечно, художник часто уезжал из Прислонихи, иногда надолго. У него была мастерская в Москве, но именно отсюда из Прислонихи, где еще и сейчас живут герои его картин, начинался путь полотен, известных сейчас не только в нашей стране, но и в других странах.

Пластов писал пейзажи своей деревни, односельчан, которых очень хорошо знал, — доярок, почтальонов, подпасков, пытливых деревенских старожилов, вспоминающих под вечер на лавочке свою жизнь. Ему были очень близки их заботы, он мыслил так же, как и они.

На осенней выставке 1935 г. в Москве было показано несколько небольших картин Пластова. Они сразу же привлекли внимание публики своей самобытностью и правдивостью. О Пластове заговорили...

Теперь название большого волжского села, где с 1917 г. после окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества жил, занимался кресть-

Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

янским трудом и писал картины художник Пластов, хорошо известно любителям живописи. Здесь Пластовым написаны картины «Сенокос» (1945, ГТГ), «Витя-подпасок» (1951, ГРМ), «Весна» (1954, ГТГ) и др.

В грозном 1942 году гитлеровские орды рвались к берегам Волги. Именно тогда Пластов написал полотно «Фашист пролетел» (1942, ГТГ). Все тихо и спокойно кругом — и ясное небо, и стадо на опушке осеннего леса, и пожухлая трава. Поэтому так нелепа и страшна смерть пастушка среди этого мирного осеннего пейзажа...

В 1945 г. Пластов написал другую картину о суровой, нелегкой военной жизни. Она называется «Жатва» (ГТГ).

Обедающие в поле жнец-старик и подростки изображены очень точно и сдержанно. Пластов любит цвет, конкретно характеризующий предмет, передающий отношение художника к тому или иному событию.

Из последующих работ художника особую популярность приобрел «Ужин трактористов» (1951, Иркутский областной художественный музей; вариант — 1961, ГТГ). Обыкновенный эпизод, но художник увидел и в нем поэзию, задушевность. Большую роль в создании такой атмосферы играет вечерний пейзаж.

Для картин Пластова очень характерна неразрывная связь человека с природой. Пейзажи в его картинах помогают понять тот мир людей труда, красоту которых художник утверждал своей простой, земной и сильной в выражении чувства жизни живописью.

О чем бы ни рассказывал Пластов, он писал просто, без претензий на красивость. Он редко изображал шумные празднества, его герои почти всегда заняты своими привычными делами, а не специально позируют. Он любил писать людей в страдные дни, за работой.

Излюбленных героев Пластова — крестьян видим мы и в иллюстрациях к поэме Некрасова «Мороз Красный нос» (1948).

Живописная хроника села Прислонихи, созданная Пластовым, оказалась кровно связанной с жизнью всей нашей огромной страны.

Б. В. Иогансон (1893—1973)

Их двое. Они стоят безоружные посреди комнаты. Сзади охрана. Впереди злобные белые офицеры. Идет допрос. Но слепой ярости палачей противостоит стойкость и убежденность коммунистов. Ни слова в ответ на угрозы пыток. Ни содрогания, ни испуга в лицах...

Когда автор этой картины — «Допрос коммунистов» (1933, ГТГ) — Борис Владимирович Иогансо́н в 1910-х годах учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, вряд ли кто мог подумать,

что прилежный ученик Константина Коровина, художника-лирика, бесконечно влюбленного в живописную, чувственную красоту природы, создаст остро социальные произведения о времени классовых битв и социальных революций.

Но так распорядилось сердце, так подсказал Иогансону его рассудок. В 20-е годы художник создал картины, рассказывающие в очень конкретной и доходчивой форме о характерных событиях современности: о борьбе молодой Советской страны с разрухой («Узловая железнодорожная станция», 1919, ГТГ), о первых шагах индустриализации («Рабфак идет», или «Вузовцы», 1928, Киевский музей русского искусства), о равенстве всех граждан перед советским законом («Советский суд», 1928, ГТГ).

Иогансон писал свои произведения своеобразно. Он сочинял композицию, наиболее выразительно расставлял фигуры персонажей в изображаемом пространстве. Затем художник старался найти людей, наиболее всего похожих на тех героев, которые вырисовывались в его воображении. С этих натурщиков писалась картина, приобретая черты особой достоверности, жизненности. Красноречие художественного образа усиливалось благодаря звонким сочетаниям густых охристых, зеленых, синих, красных тонов, а также сочности энергичного мазка.

Сила героев Иогансона — в непоколебимой преданности своему делу.

В картине «На старом уральском заводе» (1937, ГТГ) Иогансон показал пробуждение классового сознания русских пролетариев, сгущающиеся тучи народного возмущения. На территории Кремля, в Доме Верховного Совета СССР, хранится другое большое полотно Иогансона — «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола», которое Иогансон написал совместно с группой молодых художников. Здесь прежде всего обращает на себя внимание образ Владимира Ильича, прекрасный внутренней убежденностью в правоте того дела, которому он посвятил всю свою жизнь.

Иогансон писал также красивые натюрморты и пейзажи благородного серовато-голубого тона. Его творчество было многогранным, многогранной была и общественная деятельность художника. Иогансон вел большую педагогическую работу, передавая свой огромный опыт и знания молодым художникам, писал статьи и книги по вопросам искусства. Он выбирался президентом Академии художеств СССР и первым секретарем правления Союза художников СССР, был удостоен звания народного художника СССР.

В 1968 г. Иогансону было присвоено звание Героя Социалистического Труда.

А. А. Дейнека. Будущие летчики. 1938. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. А. Дейнека (1899—1969)

Александр Александрович Дейне́ка пришел в художественный институт с фронтов гражданской войны. Он хотел быть летописцем Советской страны, стремился передать то, что считал главным в «буче боевой, кипучей».

Героям Дейнеки некогда скучать, предаваться сомнениям. Им подчиняются станки, футбольный мяч, воздушный океан. Они дружат с ветром на беговых дорожках и на верхних этажах новостроек. Мужает молодая Советская республика. События сменяют друг друга, идут на смену друг другу и герои художника: донецкие ребята, купающиеся в обеденный перерыв в пруду, матросы со связками гранат, встающие на пути врага в осажденном Севастополе, тракторист 50-х годов...

Стихия Дейнеки — ритмы четких, выразительных силуэтов, энергия движения, пафос действия. Художник предпочитает накладывать краску на холст широко, тонким, просвечивающим слоем. Рисунок крепко и властно очерчивает формы, оставляя только самые существенные и выразительные детали. Колорит Дейнеки обычно сдержан.

Дейнека — певец жизнеутверждения. Его искусство не однообразно. В конце 20-х годов он пишет такие большие монументальные картины, как «Оборона Петрограда» и «Перед спуском в шахту», строго и драматично запечатлевшие людей, вносящих в мир

силу рабочих рук, пролетарскую волю, с тем чтобы разбить врага, дать на-гора уголь. Черные силуэты людей на символическом белом фоне читаются тревожно и властно. Их поступь тяжела и решительна. (Первая картина — в Центральном музее Вооруженных Сил СССР в Москве, вторая — в ГТГ.)

В 30-е годы колорит Дейнеки теплеет. Бронзой мускулов светятся на палитре художника светло-коричневые, розовые, золотистые краски. В картине «Мать» (1932, ГТГ) художник рисует женщину с уснувшим на ее руках ребенком. И рисунок, и охристые перламутровые краски передают состояние счастья, силы и красоты.

В «Будущих летчиках» (1938, ГТГ) Дейнека изобразил мальчишек. Они следят за полетом гидроплана. В этой картине много солнца и света, простора, морского ветра. Изгиб набережной напоминает гигантский лук, с тетивы которого только что был пущен самолет. И за ним устремляется сейчас мальчишеская мечта...

В конце 30-х годов Дейнека создает мозаики для станции метро «Маяковская».

Началась война. Дейнека пишет виды Москвы, собирающей силы для решительного контрудара («Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года», 1941, ГТГ), рисует защитников Севастополя («Оборона Севастополя», 1942, ГРМ). Краски художника суровы. Ведь он изображает дымные зарева, ржавый металл, запекшуюся кровь.

В послевоенные годы Александр Дейнека вновь обращается к технике мозаики и создает в начале 60-х годов произведения, в которых вспоминает свою молодость («Красногвардеец»), славит сегодняшний день Советской страны («Доярка», «Хоккеисты»). За эти произведения А. А. Дейнека в 1964 г. удостоен Ленинской премии. В 1960—1961 гг. художник выполнил монументальные работы для фойе Кремлевского Дворца съездов. В 1969 г. академику А. А. Дейнеке было присвоено звание Героя Социалистического Труда.

Н. В. Томский (р. 1900)

Среди крупнейших художников современности одно из видных мест занимает скульптор Николай Васильевич То́мский — Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий.

Н. В. Томский. Памятник В. И. Ленину в Берлине. 1970. Гранит.

Наиболее значительные его творческие достижения связаны с работой в области портретной и монументальной скульптуры.

В своих произведениях Томский художественно ярко и проникновенно воплощает большие идеи современности, героические образы, величие человека — борца и созидателя.

Уже в своем первом крупном произведении — памятнике С. М. Кирову в Ленинграде (бронза, 1938) Томский с поразительной реалистической правдой и глубоким идейным обобщением воссоздал образ за-

мечательного деятеля Советского государства, народного трибуна, коммуниста. Во время работы над памятником в мастерской ваятеля побывало много людей. С большим вниманием прислушивался Томский к советам и пожеланиям всех, кто лично хорошо знал Сергея Мироновича.

В послевоенные годы Томский выполнил в бронзе памятники прославленным полководцам Великой Отечественной войны — И. Р. Апанасенко в Белгороде (1949), И. Д. Черняховскому в Вильнюсе (1950), а также военным деятелям прошлого — П. С. Нахимову в Севастополе (1959), М. И. Кутузову в Москве (1973). В них с особой отчетливостью проявилось умение скульптора воплощать идеи патриотизма, тему народного подвига.

Много и успешно ваятель работает в монументальном рельефе. Томский ищет новые художественные формы для выражения современного содержания и исторических тем (огромный фриз «Оборона, труд и отдых» на фасаде здания Ленинградского Дома Советов, 1940; рельефы-картуши «Наши великие предки» для станции метро «Новокузнецкая», 1943).

Томский — талантливый портретист. Он создал огромную портретную галерею наших современников. Героические свойства характера, моральную чистоту, готовность к подвигу, необычайную силу духа раскрывает скульптор в памятниках-бюстах дважды Героев Советского Союза М. Г. Гареева (базальт, 1947), А. С. Смирнова (мрамор, 1948), П. А. Покрышева (мрамор, 1948; все в ГТГ; в бронзе установлены на родине героев). Пластической выразительностью отличаются созданные им портреты людей труда, деятелей науки и культуры: «Волгоградский рабочий» (мрамор, 1956), скульптор Т. Э. Залькалн (бронза, 1957), кинорежиссер С. А. Герасимов (мрамор, 1957). Томский исполнил также серию портретов прогрессивных деятелей мира: старого французского рабочего Жозефа Гельтона (бронза, 1954, ГРМ), польского революционера Вацлава Шопского (бронза, 1956), мексиканского художника Диего Риверы (бронза, 1956, ГТГ).

Огромный опыт скульптора-монументалиста и портретиста, любовь к человеку, глубокое понимание жизненных процессов, их исторической значительности — все это помогает Томскому в работе над Ленинианой. Он автор ряда портретных бюстов, а также памятников В. И. Ленину, сооруженных в городах нашей страны: Орле (1949), Мурманске (1957), Вологде (1958), Куйбышеве (1960), Саранске (1963), Железноводске (1966), Ташкенте (1974). Выдающееся произведение монументальной скульптуры — памятник В. И. Ленину, воздвигнутый по проекту Томского в столице ГДР Берлине (гранит, 1970). Установленный в Берлине 19-метровый монумент вождю мирового пролетариата символизирует незыблемость и жизненность идей ленинизма, интернациональную солидарность трудящихся.

Наряду с творческой и педагогической работой Томский ведет большую общественную деятельность. С 1968 г. Томский — президент Академии художеств СССР.

Кукрыниксы

С работами лауреатов Ленинской премии Кукрыниксов мы встречаемся очень часто, просматривая свежую газету или очередной номер «Крокодила». И наверное, многие знают, как расшифровать загадочный некогда псевдоним Кукрыниксы: Ку — Куприянов, Кры — Крылов, Никс — Николай Соколов.

Эти три замечательных художника — действительные члены Академии художеств СССР, народные художники СССР, Герои Социалистического Труда.

Родилось это необычное содружество в 1924 г. В студенческой стенной газете Вхутемаса (Высшие государственные художественно-технические мастерские) впервые появились шаржи и карикатуры, подписанные странной фамилией Кукрыниксы. В то время студентам графического факультета Вхутемаса Михаилу Васильевичу Куприя́нову и Николаю Александровичу Соколо́ву было по 21 году, а студенту живописного факультета Порфирию Никитичу Крыло́ву — 22 года.

Кукрыниксы начали с шаржей и изопародий. Рисовали известных художников, артистов, писателей (М. Горького, В. Маяковского, Вс. Мейерхольда). Со временем от безобидных шаржей Кукрыниксы перешли к политическим карикатурам. Они создали серию сатирических портретов «героев» контрреволюции — Колчака, Деникина и других.

Кукрыниксы много ездили по стране. Это были годы первых пятилеток, когда вся страна стала огромной стройкой. Художники обличали недостатки в строительстве. Их рисунки тех лет (а они печатались в «Правде») своего рода изофельетоны.

Когда началась Великая Отечественная война, Кукрыниксы в числе первых пришли работать в «Окна ТАСС». В них художники использовали приемы народного лубка, меткость поговорки и песни. Их плакаты и карикатуры всегда ожидались с нетерпением. Художники очень зло и остроумно высмеивали за-

Кукрыниксы. Конец. 1947—1948. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

воевателей. Вот как, например, Кукрыниксы откликнулись на Сталинградскую битву. Они нарисовали фюрера в черной шали старухи гадалки, горюющего у карты России. У Волги замкнулось кольцо окружения. Под рисунком едкая подпись: «Потеряла я колечко... (а в колечке — 22 дивизии)» (1943, ГТГ).

Агитационная работа Кукрыниксов не прерывается и по сей день. Они нарисовали множество карикатур, обличающих агрессоров и маньяков, мечтающих о новых мировых войнах, и «злодеев местного масштаба» — бюрократов, склочников, пьяниц.

Вместе Кукрыниксы работают не только в области карикатуры и плаката. Вы, наверное, видели книги, оформленные Кукрыниксами: иллюстрации к «Жизни Клима Самгина» М. Горького (1933), к «Даме с собачкой» А. П. Чехова (1945—1946), к «Левше» Н. С. Лескова. Оформляли они и книги классиков сатиры — Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина.

В музеях можно увидеть живописные полотна Кукрыниксов «Утро офицера царской армии» (1938, Центральный музей Советской Армии, Москва), «Бегство фашистов из Новгорода» (1944—1946, ГРМ), «Конец» (1947—1948), «Обвинение (Военные преступники и их защитники на Нюрнбергском процессе)» (1967; обе в ГТГ). При всем их различии это очень талантливые и значительные по содержанию, интересные живописные исторические сцены, всегда остроумные по режиссуре. Художники умеют точно и увлекательно передать то или иное событие.

Однажды Кукрыниксы выступили в качестве театральных художников. Было это в 1929 г. Замечательный советский режиссер Вс. Мейерхольд ставил в своем театре феерическую комедию «Клоп» В. В. Маяковского. Эскизы костюмов, веселые и злые, многое рассказывающие о характере и привычках их хозяев, нарисовали Кукрыниксы.

Кукрыниксы работают не только вместе, но и в отдельности. Каждый из них самобытный художник, и иногда они показывают свои работы — картины, этюды — и порознь. Но прежде всего зрители воспринимают их как талантливый коллектив сатириков. Сами они так сказали однажды о себе: «Наш коллектив, по правде говоря, состоит из четырех художников: Куприянова, Крылова, Соколова и Кукрыниксы. К последнему мы все трое относимся с большой бережностью и заботой. Без него трудно предположить, как бы мы работали».

Урал Тансыкбаев (1904—1974)

Урал Тансыкба́ев принадлежит к плеяде советских мастеров, во многом определивших облик пейзажной живописи 50—60-х годов. Творческий путь художника начался еще перед войной, когда советская узбекская живопись заявила о себе как об интересном и

У. Тансыкбаев. Утро Кайрак-Кумской ГЭС. 1957. Холст, масло. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

самобытном явлении в художественной культуре страны.

Уже тогда произведения Тансыкбаева обратили на себя внимание свежестью и оригинальностью сюжетов, почерпнутых из окружающей жизни. Но только в 50-е годы художник полностью обретает себя. В этот период он создает многочисленные полотна, посвященные природе Средней Азии.

В картине «Вечер на Иссык-Куле» (1951, Государственный музей искусств Узбекской ССР, Ташкент) господствует тихое, умиротворенное настроение. В то же время зритель ощущает величие раскинувшихся перед ним далей, рождающих особый подъем чувств.

Своеобразие Тансыкбаева-пейзажиста заключается в сочетании эпического размаха его картин и тонких лирических интонаций. Художник любуется горами, окаймляющими цветущие долины Узбекистана, он восторгается величавым покоем Сырдарьи, плавно несущей свои воды, он находит особую красоту в песчаных равнинах своей родины. Это ощущение величия и покоя как нельзя лучше передано в таких картинах Тансыкбаева, как «В Голодной степи» (1971, Министерство культуры СССР, Москва), «Сырдарья» (1955, ГТГ), «В горах» (1955, Государственный музей искусств Узбекской ССР, Ташкент), «Пяндж вечером» (1965, Союз художников СССР, Москва), «Моя песнь» (1972), «Дорога в Чимган» (1973, обе в Министерстве культуры Узбекской ССР), и в других произведениях.

Нелегко художнику сочетать облик современных сооружений, имеющих ясные геометрические формы, с затейливыми очертаниями живой природы. Тансыкбаеву это прекрасно удалось в картине «Утро Кайрак-Кумской ГЭС» (1957, Государственный музей искусства народов Востока, Москва), содержание которой поистине символично.

Утро Кайрак-Кумской ГЭС в произведении действительного члена Академии художеств СССР, народного художника СССР Урала Тансыкбаева — это утро всей Советской страны, готовой к новым великим свершениям.

Е. В. Вучетич (1908—1974)

Выдающийся скульптор советской эпохи Евгений Викторович Вуче́тич получил всемирную известность прежде всего своими монументальными работами. По его проектам и под его руководством созданы крупнейшие скульптурно-архитектурные ансамбли, увековечившие бессмертный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне.

Вскоре после победоносного окончания войны Вучетич в творческом содружестве с архитектором Я. Б. Белопольским и художником А. А. Горпенко начал работать над памятником советским воинам, павшим в боях с фашизмом (бронза, гранит, 1946—1949).

Этот величественный памятник-ансамбль, сооруженный на обширной территории берлинского Трептов-парка, олицетворяет торжество победы над фашизмом, великую интернациональную миссию Советской Армии-освободительницы. Главный бронзовый монумент ансамбля — «Советский воин-освобо-

Е. В. Вучетич. Памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане в Волгограде. 1963—1967. Железобетон.

дитель» — стал символом социалистического гуманизма и борьбы за мир.

В Волгограде, на историческом Мамаевом кургане, сооружен грандиозный памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы (железобетон, 1963—1967). В раскрытии идейного содержания памятника ведущее место занимает монументальная скульптура. Незабываема по силе своей выразительности композиция «Стоять насмерть» — обобщенный образ советского воина, героического защитника Сталинграда. Ансамбль завершает гигантская 52-метровая, видная с огромного расстояния фигура Матери-Родины с поднятым к небу мечом. Это аллегорический образ Советской Родины, зовущей своих воинов на новые подвиги, на борьбу за полный разгром врага.

Патриотический подвиг, беспримерный героизм в годы войны получили яркое отражение в памятниках, созданных Вучетичем в Вязьме, — генералу М. Г. Ефремову (бронза, 1946), в Киеве — генералу Н. Ф. Ватутину (гранит, 1947), в Великих Луках — Герою Советского Союза А. Матросову (бронза, 1954).

Вучетич создал яркую галерею портретов воинов Советской Армии, ее прославленных полководцев. В портретах дважды Героев Советского Союза И. Д. Черняховского (бронза, 1945), В. И. Чуйкова (мрамор, 1947), А. М. Василевского (бронза, 1947; все в ГТГ) скульптор раскрывает духовную красоту, мужество и героизм славных защитников Родины. Значительны выполненные им портреты людей труда, ученых, деятелей культуры. Мастерством исполнения выделяются портреты дважды Героя Социалистического Труда хлопкороба Н. Ниязова (бронза, 1948), писателей М. А. Шолохова (мрамор, 1958) и Ф. В. Гладкова (мрамор, 1959).

Непреодолимое стремление всех миролюбивых народов Земли к всеобщему разоружению получило яркое, образное выражение в прославленной аллегорической скульптуре Вучетича «Перекуем мечи на орала» (бронза, 1957), установленной перед зданием ООН в Нью-Йорке.

Вучетич много работал над воплощением образа В. И. Ленина. Созданные им памятники великому вождю пролетариата установлены в Пензе (1954), Алма-Ате (1957), Волгограде (1973).

По его проектам сооружены также памятники В. Г. Белинскому в Пензе (1954), Ф. Э. Дзержинскому в Москве (1958).

Партийное и новаторское по духу творчество народного художника СССР и академика Вучетича отмечено высокими почетными званиями. Он был Героем Социалистического Труда, лауреатом Ленинской и Государственной премий, лауреатом премии имени Джавахарлала Неру, кавалером многих орденов и медалей.

Вл. А. Серов. Ходоки у В. И. Ленина. 1950. Холст, масло. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.

Вл. А. Серов (1910—1968)

Народный художник СССР Владимир Александрович Серов детские годы провел в городе Весьегонске Тверской губернии (ныне Калининская область).

Любовь и интерес к изобразительному искусству были у него столь сильными, что он уже с 6 лет всегда твердо говорил, что хочет стать художником. В 1927 г. он поступил в Высший художественно-технический институт в Ленинграде. Уже со времени пребывания в институте и на протяжении всей своей жизни Серов всем своим творчеством утверждал жизненную правду, высокую идейность и реалистические традиции в искусстве, являясь ярким представителем искусства социалистического реализма. В 1931 г. Серов в качестве дипломной работы пишет эскиз картины «Приезд В. И. Ленина в Петроград в 1917 году» и в том же году поступает в аспирантуру Академии художеств, где его руководителем был И. И. Бродский. В 1933 г. Серов пишет картину «Сибирские партизаны» (Бердянский художественный музей им. И. И. Бродского). Вслед за тем одна за другой появляются его картины: «На Юденича» (1934), «Приезд В. И. Ленина в Петроград в 1917 году» (1937; обе в Государственном музее Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград) и др.

Когда разразилась Великая Отечественная война, Серов возглавил Ленинградский союз художников и направил всю его работу на военно-политическую агитацию против фашистских захватчиков. Уже 26 июня 1941 г. на улицах Ленинграда был расклеен плакат художника «Били, бьем и будем бить!». Затем последовали картины «Балтийский десант» (1942, Центральный военно-морской музей, Ленинград), «Фашистское рабство» (1941—1942), «Прорыв блокады» (совместно с И. А. Серебряным и А. А. Казанцевым, 1943; обе в ГРМ), «Расстрел («Этого мы никогда не забудем!» 1943, Государственный музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград).

В послевоенные годы Серов с неослабевающей энергией создает новые тематические картины, портреты, пейзажи, серии иллюстраций к произведениям русских классиков. Главная тема его произведений — Октябрьская революция и деятельность В. И. Ленина.

В картине «В. И. Ленин провозглашает Советскую власть» (вариант 1962, ГТГ), за которую художник был удостоен Государственной премии СССР, он изобразил залитый светом Актовый зал Смольного в ночь с 7 на 8 ноября 1917 г., когда в нем заседал II Всероссийский съезд Советов. Это произведение, являющееся гимном в честь рождения нового общественного строя, раскрывает идею великого единства Ленина и народа.

В картине «Ходоки у В. И. Ленина» (1950, Центральный музей В. И. Ленина, Москва), отмеченной Государственной премией СССР, великий вождь изображен в Смольном в первые послереволюционные дни тепло беседующим с крестьянскими ходоками, пришедшими за советом и помощью из далекой сельской глуши. Как и большинство других произведений художника, эту картину отличает точный, выразительный рисунок, завершенность и изящество языка живописи, колористическая гармония.

В картине «Зимний взят» (1954, ГТГ) Серов глубоко раскрывает эпоху, дает проникновенную характеристику рядовых участников революции. Значительными работами этой серии являются также картины «Ждут сигнала (Перед штурмом)» (1957), «Декрет о земле» (1957), «Вести из деревни» (1959), «Похороны В. И. Ленина» (1962—1964; все в ГТГ).

Выразительны и многообразны по манере исполнения иллюстрации, созданные Серовым к поэме «Слово о полку Игореве», «Войне и миру» Л. Н. Толстого, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова и др.

Серов — художник-трибун, художник-борец. Опираясь на великое реалистическое искусство прошлого, он выступал как подлинный художник-новатор, утверждавший в своем искусстве коммунистические идеалы.

В 1962—1968 гг. Серов был президентом Академии художеств СССР.

Как хранят и изучают памятники изобразительного искусства и архитектуры

На специалистах по охране памятников, работающих в музеях, реставрационных мастерских и лабораториях, в строительно-реставрационных мастерских, лежит ответственность перед будущими поколениями: они должны обеспечить сохранность прекрасных творений прошлого.

К решению задач по сохранению памятников привлечены все отрасли современной науки. В тесном сотрудничестве работают художники, скульпторы, биологи, химики, физики, рентгенологи, фотографы. Они превращают черные холсты в чарующие красками картины, груду черепков в изящные сосуды; они возвращают рваным кускам ветоши красоту драгоценных тканей.

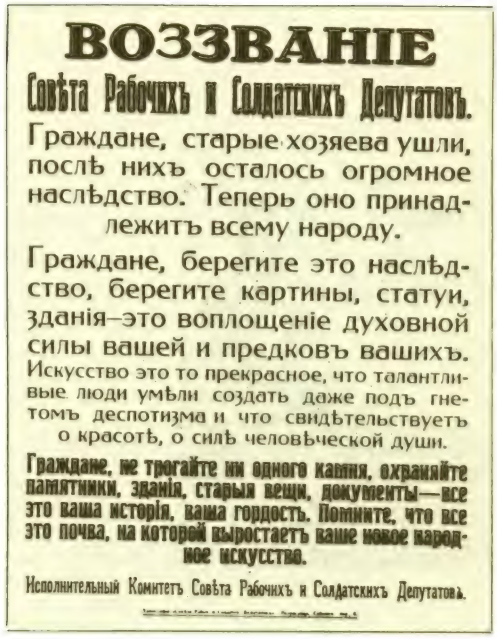
Рассмотреть в отдельности каждый слой живописи на картине помогает *рентген* и *фотосъемка* в ультракрасных лучах. Продлить на сотни лет жизнь деревянных изделий, конструкций, памятников зодчества помогают *полимеры*. Прощупать стену, определить пустоты, новую кладку призван *ультразвук*. Но сделать самое трудное и самое главное — вернуть памятнику его утраченную красоту — могут только искусные руки.

Каждое произведение имеет свои характерные заболевания, а каждая болезнь — свой метод лечения. У картин, написанных темперой и маслом на холсте (см. ст. «Живопись»), поверхность темнеет до черноты, так, что порой даже нельзя рассмотреть изображение. С этим дефектом реставраторы справляются успешно. Определив, каким лаком или каким маслом художник покрыл картину после ее окончания, реставратор подбирает растворитель и с помощью тончайшего скальпеля удаляет загрязненные лаки и масла.

Иконы обычно темнеют от времени, сырости и копоти. Пока иконы висели только в церквах, древнерусскую живопись мало изучали. После Великой Октябрьской революции иконы стали собирать в музеи, расчищать, освобождать от живописи, более поздней и лишенной художественных достоинств. Так мы познакомились с «Троицей» А. Рублёва, с замечательной иконой XII в. «Дмитрий Солунский». Это было подлинное открытие искусства Древней Руси.

Полотно, на котором написана картина, часто бывает прорвано, а холст поражен грибковой плесенью. В этом случае проводится дезинфекция холста и он наклеивается, частично или полностью, на новое основание. Живопись, выполненная на досках, имеет свои заболевания. Доска поражается жучком-вредителем, грибками. Ее приходится дезинфицировать и пропитывать составом, безвредным для живописи и укрепляющим дерево.

Живопись акварелью, рисунок, гравюры большей частью выполняют на бумаге.



ВОЗЗВАНІЕ

Совѣта Рабочихъ и Солдатскихъ Депутатовъ.

Граждане, старые хозяева ушли, послѣ нихъ осталось огромное наслѣдство. Теперь оно принадлежитъ всему народу.

Граждане, берегите это наслѣдство, берегите картины, статуи, зданія—это воплощеніе духовной силы вашей и предковъ вашихъ.

Искусство это то прекрасное, что талантливые люди умѣли создать даже подъ гнетомъ деспотизма и что свидѣтельствуетъ о красотѣ, о силѣ человѣческой души.

Граждане, не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, зданія, старыя вещи, документы—все это ваша исторія, ваша гордость. Помните, что все это почва, на которой вырастаетъ ваше новое народное искусство.

Исполнительный Комитетъ Совѣта Рабочихъ и Солдатскихъ Депутатовъ.

Но бумага рвется, ее куски теряются, бумагу губит грибковая плесень. Реставраторы обычно подыскивают в архивах бумагу такого же сорта и подклеивают ее под разрывы и места, где не хватает краски. Но в последнее время все более совершенствуется способ наращивания бумажной массы.

Перед реставрацией произведения искусства проходят длительный цикл исследований. И окончательное решение о методах лечения «больного» принимает совет реставраторов. Во время этих исследований открываются необычайные явления. Часто под одним слоем живописи сохраняется другой, более древний, а под ним еще один — и так до нескольких слоев. Отчего это получается? В одних случаях художник, недовольный своей живописью, сам переписывал изображение, в других по прошествии какого-то времени художник, уже другого поколения, «улучшал» оригинал по своим художественным представлениям. А бывало, что верхний слой, покрывающий живопись, настолько разлагался и чернел, что владелец картины специально заказывал ее обновление.

В истории реставрации известен поразительный случай. Однажды, исследуя одно из старых полотен с изображением Емельяна Пугачева, реставраторы установили, что первоначально на нем была изображена Екатерина II.

Фреска в подавляющем большинстве случаев начинает разрушаться вместе с грунтом. Главный враг ее — сырость. Мелкие капельки влаги замерзают, превращаются в лед, разрывают грунт, отрывают его от стены. Из влаги выделяются соли, и в этом случае живопись покрывается белым налетом — *ямчугой*. Масляная живопись, которой часто переписывают поврежденные фрески, также создает благоприятные условия для накопления влаги в капиллярах грунта.

Монументальная живопись, выполненная темперой или клеевыми красками, в неблагоприятных условиях превращается в пыль: уничтожается связующий красочный пигмент — желток или клей.

Художник-реставратор тщательно изучает, в каких местах отстал грунт, в каких распыляется красочная поверхность, а в каких наблюдается то и другое заболевание. В первую очередь укрепляют красочный слой. Затем, если нужно, заделывают трещины: если живопись на холсте — приклеивают новый холст, если на штукатурке — отставшие места приморaживают к стене. После укрепления красочного слоя и грунта живопись промывают.

Художник-реставратор должен хорошо знать историю искусства и его стили, характерные эстетические и технические признаки различных школ живописи, артелей живописцев и отдельных художников. По архивным документам и по литературе реставратор выясняет о памятнике все, что можно о нем узнать: время исполнения, имя автора, технические особенности. Он выясняет также, не была ли стенопись когда-либо переписана. Если да, то делается послойная расчистка. Иногда бывает три-четыре слоя записи, выполненных в разных художественных манерах, в разной красочной тональности; иногда сюжет новейшей записи не соответствует сюжету древней записи. Неутомимый экспериментатор Леонардо да Винчи при создании фрески «Тайная вечеря» применил новый, изобретенный им состав красок и новый способ грунтовки. Фреска вскоре начала разрушаться. Ее реставрировали многократно в разные века. Однако в результате этого роспись Леонардо в значительной мере потеряла свой первоначальный вид. Только недавно, в 50-х годах нашего столетия, реставраторам удалось расчистить ее от поздних записей и прекратить ее дальнейшее разрушение. И удалось им это потому, что они наконец разгадали секрет живописи Леонардо да Винчи, узнали, что он пользовался темперой, но добавлял в нее особую краску.

Но после удаления всех загрязнений и новых записей с настенной живописи многие краски оказываются стертыми. Тогда художник получает задание подобрать тональность красок и прикрыть все утраты, не задевая сохранившихся частей. Утраченные места восстанавливаются обычно акварелью, потому что ее без труда можно снять мокрой губкой и получить подлинник без всяких добавок.

Иногда художник наталкивается на утрату большой части древней живописи. Для сохранения образа он оставляет слой новой записи, отыскивая наилучшую связь между старой и новой живописью.

Великим подвигом, потребовавшим исключительного знания фресковой живописи, огромного терпения, трудолюбия, является реставрация фресок XIV в. в церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде.

В 1941 г. фронт прошел по Новгороду и его окрестностям. Уникальный памятник архитектуры — Успенский собор был разрушен и лежал в руинах. При пробных раскопках руин выяснилось, что часть фресок при падении стен уцелела. И вот осторожно, слоями стали удалять строительный мусор, а мелкие, средние и редкие крупные осколки штукатурки с фресками собирали на один планшет. А затем в искусных руках художника каждый осколок нашел свое место. Таким образом было спасено 150 м^2 живописи.

Монументалисты-реставраторы за последние годы восстановили дворцы в Павловске, в Петродворце, Пушкине и др.

Реставрация памятника архитектуры начинается с изучения его физического состояния и причин заболевания. Изучаются архивные данные о памятнике, проводится его обмер, фотографирование, изучаются основания и фундаменты, техническое состояние конструкций стен и перекрытий. Если состояние памятника и документы о нем не позволяют спроектировать какую-нибудь часть здания, она восстанавливается по аналогии с другими памятниками того же времени.

За послевоенное время в целях сохранения и восстановления подлинного художественного облика памятников архитектуры проведены большие работы. Одним из ярких примеров может служить поиск памятников белокаменной Москвы, в результате которого были найдены и реставрированы белокаменные сооружения XV в.— собор Андроникова монастыря, церковь Лазаря в Кремле.

Большой заслугой ученых и реставраторов является открытие памятников жилой архитектуры и общественных зданий XVI—XVII вв., до революции совсем неизвестных. Примером могут служить два жилых дома на углу Кропоткинской и Метростроевской улиц в Москве, на фасадах которых после удаления новой штукатурки было обнаружено типичное для архитектуры конца XVII в. декоративное убранство наличников, карнизов.

Достижения советских реставраторов высоко оценены народом. Символ и сердце нашей Родины — Московский Кремль, храм Василия Блаженного сохранены благодаря их труду. Благодаря труду реставраторов засияли прежней красотой памятники древнего зодчества в Кижах, год от года хорошеющие памятники древних городов — Ростова Великого, Суздаля, Владимира, Новодевичий монастырь, новгородская «София», постройки Самарканда, дворцы Ленинграда.

Музыка

Д. Б. Кабалевский
310 Музыка в нашей жизни

Язык музыки, ее истоки и жанры

В. А. Васина-Гроссман
312 Язык музыки
314 Как возникла музыка. Музыка древнего мира

Т. В. Попова
316 Музыкальные жанры

Л. В. Михеева
318 Инструментальная танцевальная музыка разных народов

Г. В. Абрамян
321 Музыкальное исполнительство
322 Рассказ о музыкальных инструментах

Зарубежная классическая музыка

И. Я. Солодовникова
328 Музыка средневековья и эпохи Возрождения

Е. М. Царёва
329 Классическая музыка XVII—XVIII вв.
332 Иоганн Себастьян Бах

Г. В. Абрамян
333 Йозеф Гайдн

Л. М. Кершнер
335 Вольфганг Амадей Моцарт

Е. М. Царёва
337 Классическая музыка XIX в.

И. Д. Рудь
339 Людвиг ван Бетховен

Т. А. Лебедева
341 Франц Шуберт

Е. М. Царёва
343 Роберт Шуман

В. С. Матвеев, С. Я. Матвеева
344 Рихард Вагнер

Е. В. Андреева
346 Джоаккино Россини
347 Джузеппе Верди

Л. Э. Кренкель
348 Жорж Бизе

Я. И. Мильштейн
349 Ференц Лист

И. И. Мартынов
350 Фридерик Шопен
351 Бедржих Сметана

А. М. Величко
352 Антонин Дворжак

Л. В. Михеева
353 Эдвард Григ

И. В. Нестьев
354 Классическая музыка конца XIX — начала XX в.

Т. Г. Келдыш
357 Джакомо Пуччини

Н. И. Рогожина
358 Клод Дебюсси
359 Морис Равель

Н. А. Копчевский
360 Бела Барток

И. А. Медведева
361 Музыка капиталистических стран XX в.

И. В. Нестьев
364 Музыка социалистических стран

Музыка нашей Родины до Великой Октябрьской социалистической революции

А. Н. Сохор
369 Русская музыка от истоков до конца XIX в.

В. А. Васина-Гроссман
375 М. И. Глинка
376 А. С. Даргомыжский

А. Н. Сохор
378 А. П. Бородин
379 М. П. Мусоргский
381 Н. А. Римский-Корсаков

Г. А. Прибегина
382 П. И. Чайковский

А. П. Зорина
384 Русская музыка конца XIX — начала XX в.

А. Н. Сохор
386 Песни, зовущие к борьбе

К. П. Португалов
388 А. Н. Скрябин

А. Н. Сохор
389 С. В. Рахманинов

Н. Г. Шахназарова
390 Из истории музыкальной культуры народов нашей Родины

Советская музыка

И. В. Нестьев
393 Путь советской музыки

А. Н. Сохор
396 Советская песня

В. М. Блок
398 С. С. Прокофьев

А. Н. Сохор
400 И. О. Дунаевский

Д. А. Арутюнов
401 А. И. Хачатурян

В. И. Викторов
402 Д. Б. Кабалевский

Г. М. Шантырь
404 Д. Д. Шостакович

А. Н. Сохор
406 В. П. Соловьёв-Седой

В. М. Блок
407 Т. Н. Хренников

М. А. Элик
408 Г. В. Свиридов

Д. И. Мамедбеков
410 Кара Караев

Музыка в жизни детей

М. Л. Гольденштейн
411 Музыка для детей
Композиторы — детям
412 Советские композиторы — детям
413 Пионерская песня

Н. Л. Лагина
415 Юные музыканты

Музыка в нашей жизни

Дорогие ребята!

Задумывались ли вы когда-нибудь над тем, какой скучной, серой и неинтересной стала бы наша жизнь, если бы из нее вдруг исчезла музыка? Исчезли бы горн и барабан в пионерской дружине, исчезли бы все музыкальные театры, все хоры и все оркестры, музыка перестала бы звучать по радио и телевидению, с экранов кино и с грампластинок.

Музыка — это одно из самых удивительных чудес, созданных человеком. В самом деле, разве не чудо, что небольшая песня способна в огромной массе людей вызвать беспредельную радость или повергнуть в состояние беспредельной скорби, поднять боевой дух воинов и удесятерить силы людей, работающих в поле, взбодрить уставших в походе туристов и успокоить малыша! Разве это не чудо? А как иначе, если не чудом, назовем мы симфонию, в которой сто разных инструментов сливают свои несхожие голоса в такое цельное и стройное звучание, словно это звучит один стоголосый инструмент? А опера — это удивительное искусство, в котором объединяются и музыка, и литература, и живопись, и хореография, и театрально-актерское мастерство... Разве это не чудо — прекрасное и увлекательное!..

Вспомните, как звучит по утрам в летнем лагере зов пионерского горна. Никакие другие звуки не смогли бы заменить этот волнующий звук горна, его мелодия-сигнал не только будит пионеров, но сразу же вселяет в них радостную бодрость. Разве это не маленькое чудо?

А что же тогда придется сказать про лучшие творения великих композиторов, потрясающие сердца и души великого множества людей во всех концах земного шара! Многие из вас, вероятно, не раз слышали о том, какими словами выразил В. И. Ленин свое отношение к одному из самых замечательных сочинений великого Бетховена, к его сонате для фортепиано, известной под названием «Аппассионата»: «Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!» Видите, так и сказал Владимир Ильич — «какие чудеса».

Самое же главное чудо, я думаю, заключается в том, что без музыки — искусства очень древнего не мог жить ни один народ на земле, что входит музыка в жизнь человека с самого раннего его детства и не расстается с ней человек до последних дней своих. Правда, наши ранние музыкальные впечатления чаще всего ограничены самыми простыми видами музыки — *песней, маршем* и *танцем*. Но сколько прекрасной музыки заключено в этих простых, порой совсем небольших и незатейливых сочинениях!

Мы любим музыку за красоту, которую она вносит в нашу жизнь, за то, что слышим в ней чувства человека и его мысли, мечты и поступки, слышим все, чем живут не только отдельные люди, но целые народы, все человечество. Мы ощущаем в музыке не только мир, в котором жили люди до нас, но, словно в чудесном зеркале, узнаем самих себя, свою жизнь.

Есть люди, которые думают, что музыка существует только для легкого развлечения. Такие люди из всех богатств музыкального искусства выбирают для себя только самое легкое, развлекательное, не вызывающее ни серьезных раздумий, ни глубоких душевных переживаний. Танец, джаз, эстрадная песенка — этим ограничивается музыкальный мир таких людей. Конечно, такая музыка нам тоже нужна, как нужна шутка, улыбка, веселый отдых. К тому же такая музыка тоже бывает и хорошей и увлекательной. Но представьте себе человека, чья жизнь состояла бы только из шуток, улыбок, отдыха...

Замечательный педагог и воспитатель Н. К. Крупская очень мудро и точно объяснила, для чего человеку нужно искусство (значит, и музыка) с самых ранних школьных лет. Искусство, сказала она, учит нас «яснее мыслить и глубже чувствовать». Вот тут уж одной развлекательной музыкой не обойтись. Научить нас яснее мыслить и глубже чувствовать, понимать и ценить красоту могут прежде всего творения великих мастеров и, конечно, глубочайшая основа музыкального искусства — *народная песня*.

Никогда еще, кажется, никто не спрашивал: как научиться понимать, как полюбить песню, марш или танец? Когда приходит к нам любовь к этой музыке и ее понимание, мы даже не замечаем. А вот о том, как полюбить и как научиться понимать более сложную музыку, ребята спрашивают часто. И говорят иной раз так: «Я очень люблю песни. А вот когда слышу серьезную музыку, мне делается скучно». Ошибается тот, кто так говорит. Ведь к серьезной музыке относятся и многие песни. Разве «Песня о тревожной молодости», «Бухенвальдский набат» или «Гимн демократической молодежи мира» — это не серьезная музыка?

«Серьезной» музыкой ребята чаще всего называют музыку без пения — музыку для разных инструментов, особенно для симфонического оркестра. Но среди любимейших музыкальных пьес ребят на первом месте, кажется, стоят «Танец маленьких лебедей» и «Неаполитанская песенка» Чайковского, написанные для симфонического оркестра, и «Турецкий марш» Моцарта, написанный для фортепиано! И эти пьесы относятся к самой настоящей серьезной музыке. Почему же они так легко слушаются и пользуются такой любовью даже у совсем еще неопытных слушателей? Потому что пьесы эти несложны. Но не только поэтому. Еще и потому, что в основе этих пьес лежат те самые *песня, танец, марш,* к которым мы привыкаем с детства. Они-то и становятся мостиками, по которым легче перейти в мир сложной музыки.

Не удивляйтесь и не огорчайтесь, если большие и сложные сочинения не сразу покажутся вам понятными и интересными. Ведь большие и серьезные книги вроде «Войны и мира» Л. Н. Толстого становятся для вас понятными и интересными тоже не в детском, а уже в юношеском возрасте. Придет время, когда вы оцените всю потрясающую силу и глубину симфоний Бетховена и Чайковского, сонат Шопена и Прокофьева! А пока внимательно вслушивайтесь в музыку сочинений небольших и несложных. Такие сочинения в сочетании с толковыми пояснениями, которые помогут вам понять музыку, исполняются в телевизионных и радиопередачах для детей, в концертах, записаны на грампластинки. Те произведения, которые вас интересуют, старайтесь слушать по нескольку раз, внимательно вслушиваясь в них. И вспомните: сколько лет вы учитесь читать, понимать и любить книги? А для того чтобы научиться слушать, любить и понимать музыку, тоже нужно время. Незаметно приблизится день, когда вы скажете: «Я не представляю себе жизни без серьезной музыки!»

Поверьте мне, если вы пройдете мимо Баха, Моцарта и Бетховена, мимо Чайковского, Мусоргского и Прокофьева — эти великие музыканты не станут ни меньше, ни хуже, а вот сами вы потеряете очень много. Ведь музыка, как и хорошая книга, может стать вашим добрым и мудрым учителем, вашим верным другом, который никогда вас не подведет.

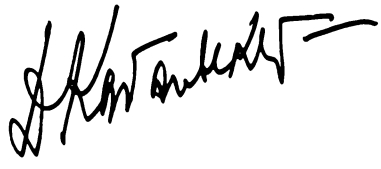
«Я так хотел бы жить по-человечески, широко и всесторонне. Я так хотел бы познать красоту в природе, в людях, в их творениях, восхищаться ими, совершенствоваться самому, потому что красота и добро — это две родные сестры». Думаю, многие будут удивлены, узнав, что слова эти были написаны в одиночной камере царской тюрьмы стойким революционером Феликсом Дзержинским.

Вспомните, как в 1970 г. весь культурный мир праздновал 200-летие со дня рождения Бетховена и как в финале своей Девятой симфонии, в этой грандиозной «Оде радости», он вновь и вновь обращался к человечеству с призывом слиться в братской дружбе: «Обнимитесь, миллионы!» А теперь вдумайтесь в удивительные слова, написанные Дзержинским из той же тюрьмы и посвященные его новорожденному сыну: «Когда он вырастет, жизнь еще более заострит его зрение и слух и расширит чувство любви к людям, и он действительно сольется с миллионами, поймет их, и их песнь станет его песнью, и он проникнется музыкой этой песни и поймет, осознает подлинную красоту и счастье человека».

Такие слова не могут не взволновать и о многом заставляют задуматься. Ведь в этих словах слились воедино и музыка, и поэзия, и политика, и целое мировоззрение! А какое богатое содержание кроется за простыми словами Г. В. Чичерина — одного из первых наркомов иностранных дел молодой Советской России, известного и как автор одной из самых лучших во всей мировой литературе книг о Моцарте: «У меня была революция и Моцарт...»

Стремление к красоте как к добру, объединение этих двух понятий — эстетики и этики — было одной из характернейших черт русских революционеров. Эту черту можно назвать ленинской, ибо никто так высоко не оценивал роль искусства в революционном переустройстве мира, как Ленин, понимавший, что без эстетики, без искусства трудно решить многие этические, нравственные проблемы. Поэтому так естественно и сливаются в приведенных высказываниях слова «красота и добро», «красота и счастье человека», «революция и Моцарт».

Любите музыку, дорогие мои друзья!



Язык музыки, ее истоки и жанры

Язык музыки

Что такое язык музыки? Можно ли перевести его на язык слов? Что значит понимать музыку, понимать ее язык?

Музыка окружает человека с детства, и с ранних лет он привыкает связывать музыкальные впечатления с определенными явлениями действительности. Колыбельная *песня* связывается с представлением о ночной тишине и покое, *марш* — с шествием, парадом, *танец* — с веселым праздником. Вот так и закрепляются в нашем сознании первые, самые элементарные музыкальные образы.

Но что все-таки значит слово «понимать» в применении к музыке? Подумаем вместе, можно ли средствами музыки рассказать о каком-нибудь событии, нарисовать его? Пусть на этот вопрос ответит нам сама музыка.

В русском искусстве многократно отражены трагические картины нашей истории, нашествия завоевателей. Отражены такие события и в русской опере: в «Иване Сусанине» Глинки, в «Князе Игоре» Бородина, в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

Но вот что интересно: в опере Римского-Корсакова самый драматичный момент — битва, где гибнет княжич Всеволод и его дружина, — передан композитором не в сценическом действии, а в симфонической картине (антракте) «Сеча при Керженце».

В музыке «Сечи» композитор применил ряд изобразительных приемов: мы слышим в ней топот конницы, звон и лязг мечей и доспехов. Столкновение русских и татар передано противопоставлением двух музыкальных тем. Русское войско охарактеризовано широкой песенной темой: она уже звучала в опере, в хоре дружины княжича Всеволода, уходившей с песней на последний, смертный бой.

В основу характеристики татарского войска Римский-Корсаков положил тему русской народной песни «Про татарский полон» — одной из жемчужин народного творчества. Тем самым татарское нашествие передано в музыке как бы через восприятие русского народа. Две контрастные темы вначале противопоставлены четко и ясно, потом они сталкиваются, переплетаются. Затем русская тема исчезает, и только отдельные мотивы ее звучат подобно стонам, и завершается вся симфоническая картина зловещим и мрачным звучанием темы татарского нашествия. Так, обращаясь лишь к языку музыки — звуку и звуковому образу, Римский-Корсаков нарисовал правдивую картину роковой битвы. И хотя все темы «Сечи» русского происхождения, все же в одной из них (теме дружины Всеволода) ярче и определеннее выявлены русские национальные черты. Вот почему слушателю, даже не знающему сюжета, легко пред-

ставить себе, что в музыке изображена битва русских с каким-то иным народом и что она закончилась роковым для русских исходом.

Таким образом, самое основное в содержании музыки слушатель может воспринять и не зная оперы в целом, и даже не зная сюжета.

Для того чтобы нарисовать или рассказать нам что-либо, композитор применяет не слова, не краски, а свои, особые средства музыкальной выразительности. Чтобы понять, из чего слагается музыкальное произведение, мы пойдем обратным путем: попробуем разложить его на составные элементы.

Вспомним какое-нибудь очень известное произведение, например «Марш Черномора» Глинки. Как ярко и празднично звучит он в оркестре! Каждая группа инструментов вносит свой оттенок звучания — свою музыкальную окраску, то, что музыканты называют *тембром*.

Но этот же марш можно сыграть и на одном инструменте. Существует переложение «Марша Черномора» для рояля, сделанное современником Глинки — великим венгерским композитором Листом. Лист постарался передать на рояле всю многозвучность оркестра. И все-таки его превосходное переложение столь же отличается от подлинника, как черно-белый рисунок от многоцветной живописи. Но рояль — инструмент многозвучный, и «Марш Черномора» не так уж много утратил при переложении его — только тембровое многообразие.

А что, если попытаться спеть этот марш? Нам не удастся передать голосом эту музыку во всей полноте звучания, но все-таки что-то основное мы сможем уловить. Та музыкальная мысль, которая может быть передана одним голосом, есть *мелодия*, основа музыки, ее душа, как часто говорят. И если фортепианное переложение «Марша Черномора» мы сравнивали с черно-белым рисунком, все-таки передающим и свет, и тени, и перспективу, и объем, то, оставив только мелодию, мы как будто стерли все, кроме линии, обрисовывающей контур предмета.

Оставив лишь то, без чего вовсе не может существовать музыка, мы теперь отбросили очень многое: согласованное сочетание одновременно взятых звуков (созвучий, аккордов), то, что музыканты называют *гармонией*. Однако мелодия, одноголосный напев, уже сама по себе может создавать музыкальное произведение. Музыка некоторых народов по природе одноголосна (в Армении и Азербайджане, например, она была преимущественно одноголосной вплоть до начала XX в.).

Попробуем же разобраться, из чего состоит сама мелодия. В музыкальной мысли — мелодии, как и в мысли, выраженной словами, есть своя логика, свои законы развития. Чтобы понять их, надо разобраться в том, как мелодия складывается из отдельных звуков — *высоких* и *низких*. (Различие в высоте звуков зависит, как известно из физики, от частоты колебаний источника звука — струны, воздушного столба и т. д.)

Если мы возьмем наудачу несколько различных по высоте звуков, они не составят выразительной мелодии, так же как случайный набор слов не составит осмысленной фразы. Звуки мелодии связаны между собой, их нельзя переставить, не нарушив цельности мелодии.

Если мы вслушаемся в любую известную мелодию, то поймем, что составляющие ее звуки различаются не только по высоте, но и по значению. Попробуем спеть мелодию, например, «Гимна демократической молодежи мира» А. Новикова и остановиться на каком-нибудь звуке первой строки:

Дети разных народов...

Мы сразу почувствуем, что эта музыкальная фраза требует продолжения. Происходит это, в частности, потому, что последний звук ее неустойчив и стремится к завершению, как говорят музыканты. Неустойчиво звучит и конец запева, хотя в тексте выраженная словами мысль вполне логично завершается:

Каждый, кто молод,
Дайте нам руки,
В наши ряды, друзья!

Полная же завершенность музыкальной мысли наступает только в конце припева. Если мы сравним конец запева и припева, то хорошо ощутим различие между *устойчивыми* и *неустойчивыми* звуками.

Соотношение, связь между собой устойчивых и неустойчивых звуков — одна из самых важных основ языка музыки. Это соотношение называется *ладом* — словом, которое равнозначно понятиям «порядок», «система». Музыкальные лады очень различны (самые употребительные — *мажор* и *минор*), они включают разное количество звуков, по-разному располагаются в них устойчивые и неустойчивые звуки. Но всегда неустойчивые тяготеют к устойчивым, и именно это связывает их в музыкальную мысль.

Кажется, что мы уже дошли до предела, раскладывая музыкальное произведение на составные элементы. Но остается еще один элемент, и притом едва ли не самый основной. Мы попробовали спеть «Марш Черномора» голосом, а если сыграть его... на барабане или просто простучать на столе? Высоты звуков таким способом передать нельзя, соотношения неустойчивых и устойчивых звуков, разумеется, тоже. А вот соотношение звуков по времени — мож-

Глубину и красоту музыкального произведения раскрывают слушателям исполнители. Играет квартет имени Бетховена.

но. Это соотношение создает музыкальный *ритм* — один из важнейших элементов музыки. Чередование звуков большей и меньшей длительности происходит в музыке не хаотично, наш слух различает и здесь определенные, ясные соотношения: звуки музыки очень легко соизмеримы по времени.

Особенно важное значение имеет ритм в музыке, связанной с движением — шествием, танцем. Различные виды танцевальной музыки отличаются друг от друга именно ритмом, это и позволяет нам легко, не задумываясь, различать *марш, вальс, польку*, даже если мы и не знали ранее именно этот вальс или марш.

На примере музыки, связанной с движением, можно уяснить суть и еще одного музыкального понятия — *метра*. Как бы ни был разнообразен ритм, в какие бы индивидуальные сочетания ни складывались звуки различной длительности, мы всегда слышим, что одни из них звучат *тяжелее*, а другие — *легче*. При этом тяжелые звуки появляются через равномерные промежутки времени.

Мы особенно ясно ощущаем эту равномерность, когда двигаемся под музыку. «Раз-два, раз-два» — чеканят шаг в марше. «Раз-два-три, раз-два-три» — шелестят легкие шаги танцоров, кружащихся в вальсе. И в том и в другом случае звук, попадающий на счет «раз», будет ощущаться как более тяжелый. Вот это равномерное чередование тяжелых и легких единиц счета (долей времени) и называется *метром*.

Один и тот же метр, двухдольный или трехдольный, может иметь множество вариантов ритма. Ведь каждую, и тяжелую и легкую, долю времени можно заполнить любым количеством звуков различной длительности. Метр — это нечто вроде сетки или канвы, по клеткам которой можно вышивать различные ритмические узоры.

Итак, все, что мы нашли, разлагая музыкальное произведение на составные элементы — *ритм, метр, лад, мелодия, гармония, тембр*, — все это присуще всем музыкальным произведениям, и простым, и самым сложным. Из этого и складывается язык музыки. Научиться понимать его не так уж трудно. Для этого нужно одно: не просто слушать музыку, но и внимательно в нее вслушиваться. Чем богаче наш слуховой опыт, тем лучше мы понимаем музыку.

Как возникла музыка. Музыка древнего мира

Когда и как возникло музыкальное искусство? Над этим вопросом люди задумывались с давних пор. В древности было сложено немало интересных легенд об «изобретении» музыки. Древние греки считали ее великим даром богов, а солнечного бога Аполлона — покровителем искусства, и особенно музыки. Его обычно изображали с музыкальным инструментом — кифарой — в руках. В древнегреческом мифе об Орфее, в русской былине о певце-гусляре Садко, в легендах и сказаниях других народов нашла выражение любовь человечества к музыке, восхищение ее красотой.

Нам трудно представить себе музыку первобытных людей. Ведь тогда еще не существовало письменности и никто не умел записывать ни слова песен, ни звуки их. Самое общее представление об этой музыке мы можем получить частью по сохранившимся следам жизни людей тех далеких времен (например, по наскальным и пещерным рисункам), а частью по наблюдениям над жизнью некоторых современных народов, сохранивших первобытный уклад жизни. Так мы узнаем, что еще на заре человеческого общества музыка играла важную роль в жизни людей.

Матери, напевая, укачивали детей; воины воодушевляли себя перед битвой и устрашали врагов воинственными песнями — кличами; пастухи протяжными зовами собирали стада; а когда люди собирались вместе для какой-нибудь работы, размеренные выкрики помогали им объединить усилия и легче справиться с работой. Когда умирал кто-либо из первобытной общины, его близкие выражали свое горе в песнях-плачах. Так возникли древнейшие формы музыкального искусства: колыбельные, военные, пастушеские, трудовые песни, погребальные плачи. Эти древнейшие формы продолжали развиваться и сохранились даже и в наши дни, хотя, конечно, очень сильно изменились. Ведь музыкальное искусство непрерывно развивается, как и само человеческое общество, отражая все разнообразие чувств и мыслей человека, его отношение к окружающей жизни. Это главная особенность настоящего искусства.

Музыка входила в игры первобытных людей как непременная составная часть. Она была неотделима от слов песен, от движений, от пляски. В играх первобытных людей были слиты в одно целое зачатки различных видов искусства — поэзии, музыки, танца, театрального действия, которые впоследствии обособились и стали развиваться независимо. Такое нерасчлененное (синкретическое) искусство, похожее, скорее, на игру, сохранилось и в наши дни у племен, живущих в условиях первобытнообщинного строя.

В древнейшей музыке было много подражания звукам окружающей жизни. Постепенно люди научились отбирать из огромного количества звуков и шумов звуки музыкальные, научились осознавать их соотношение по высоте и длительности, их связь между собой.

Ритм раньше других музыкальных элементов получил развитие в первобытном музыкальном искусстве. И тут нет ничего удивительного, ведь ритмичность заложена в самой природе человека. Первобытная музыка помогала людям найти ритм в работе. Мелодически однообразная и простая, эта музыка была в то же время удивительно сложной и разнообразной в ритмическом отношении. Певцы подчеркивали ритм ударами в ладоши или притоптыванием: это самая древняя форма пения с сопровождением.

По сравнению с музыкой первобытного общества музыка древнейших цивилизаций стояла на неизмеримо более высокой ступени развития. Барельефы на развалинах ассирийских храмов, египетские фрески и другие памятники далеких времен сохранили для нас изображения музыкантов. Но что именно играли музыканты, о чем пели певцы, об этом мы можем только догадываться.

Гораздо более важное значение для последующих времен имела музыка Древней Греции. Она тогда звучала в театральных представлениях, где декламация сменялась пением хора, и на народных праздниках, и в повседневной жизни. Греческие поэты не декламировали свои стихи, а пели их, аккомпанируя себе на лире или кифаре. Пляски у греков сопровождались игрой на авлосе — духовом инструменте.

Существовала у греков и самостоятельная инструментальная музыка. Но из самой музыки Древней Греции до нашего времени дошло лишь несколько отрывков песен и гимнов.

И все же наша современная музыкальная культура обязана античности очень большими ценностями. Античные мифы, предания, трагедии в течение многих столетий были источником вдохновения для музыкантов. Сюжеты первых опер, созданных в Италии на рубеже XVI и XVII вв., были основаны на греческих мифах, и с тех пор композиторы бесчисленное множество раз возвращались к поэтичным преданиям древнегреческого народа. Миф о певце Орфее, чье пение заставляло плакать камни, усмиряло диких зверей и даже помогло певцу проникнуть в «царство мертвых», вызвал появление оперы Глюка, симфонической поэмы Листа, балета Стравинского.

История Троянской войны, легенда о несчастном семействе Атридов, несущем наказание за преступление родоначальника, послужили источником сюжетов для многочисленных оперных произведений — от «Ифигении в Авлиде» Глюка до «Орестеи» Танеева.

Но не только сюжеты и образы античного искусства унаследованы нами от греков. Греческие ученые уделяли большое внимание законам музыкального искусства, его теории. Пифагор, знаменитый философ и математик, положил начало и особой науке — музыкальной акустике. До сих пор музыкальная

Музыканты из Фив, играющие на двойном гобое, лютне и арфе. Древнеегипетская фреска. Эпоха Нового царства.

Музыканты. Роспись древнегреческой вазы.

наука пользуется многими терминами и понятиями, ведущими свое происхождение от греческой теории музыки. Слова «гармония», «гамма», названия некоторых музыкальных ладов (например, ионийского, дорийского, фригийского) пришли к нам из Древней Греции, где они были связаны с именами племен, ее населявших.

Древние греческие мудрецы Платон и Аристотель придавали музыке особое значение в воспитании разностороннего, гармонически развитого человека.

Музыкальные жанры

Музыкальные жанры — это различные виды музыкальных произведений, сложившихся в той или иной жизненной обстановке. В далеком прошлом почти все музыкальные произведения были теснейшим образом связаны с бытом, их породившим. Разные виды песен, например: трудовые, игровые, обрядовые, колыбельные, хороводные, плясовые, сопровождали труд и быт народов. Издавна охотники и птицеловы играли на рожках и дудочках, искусно подражая голосам зверей и птиц. Боевая, ратная музыка воодушевляла воинов в битвах за родную землю.

Многочисленны и разнообразны *вокальные жанры*, связанные со словом, поэтическим текстом, звучанием человеческого голоса. К старейшим вокальным жанрам относятся различные песни.

Отличительная черта почти всякой *песни* — многократное повторение напева. Основная мелодия может сохраняться в том же виде, но каждый раз меняющийся поэтический текст придает ей новые выразительные оттенки. Песни исполняются певцами в сопровождении инструментов, а нередко и без аккомпанемента. Однако даже самый простой аккомпанемент усиливает выразительность песенной мелодии, ее полноту и красочность, дорисовывает образы поэтического текста, которые не удается передать в напеве. Так, в песне Глинки «Жаворонок» слышится птичий щебет, в балладе «Лесной царь» Шуберта — стремительная скачка коня.

Наряду с песней излюбленным жанром вокальной лирики в XIX в. стал *романс* — произведение для певца-солиста с инструментальным сопровождением. Многие романсы сложнее песен: мелодии их бывают не только широкого, песенного склада, но и напевно-декламационными («Я не сержусь» Шумана).

В романсах можно встретить и ярко контрастное сопоставление музыкальных образов («Ночной зе-

фир» Глинки и одноименный романс Даргомыжского), и напряженное драматическое развитие («Я помню чудное мгновенье» Глинки).

Ряд вокальных сочинений, объединенных художественным замыслом в единое целое, составляет *вокальный цикл* (например, циклы Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» или цикл Шумана «Любовь поэта»).

Существуют вокальные произведения для двух, трех и более исполнителей. Это *вокальные ансамбли* (дуэты, трио, квартеты, квинтеты и т. д.) и *хоры* — произведения для большого певческого коллектива. Хоровые сочинения делятся на две большие группы — с инструментальным (или оркестровым) сопровождением или без него (a cappella). Широкую известность получили хоры советских композиторов Свиридова, Шебалина, Тормиса. Хоры могут входить в состав оперы, кантаты, оратории и даже симфонических произведений (хор на оду Шиллера «К радости» в финале Девятой симфонии Бетховена).

Кантата — довольно развернутое произведение для певцов-солистов, иногда и для хора с оркестром. Кантаты бывают лирические, повествовательные, торжественные, сочиненные в честь какой-либо юбилейной даты или общественного события. Советские композиторы создают кантаты на современные и исторические темы («Кантата к Двадцатилетию Октября» и «Александр Невский» Прокофьева, «Над Родиной нашей солнце сияет» Шостаковича).

Оратория — большое музыкально-драматическое произведение. Она напоминает оперу, но исполняется в концертах без декорации, театральных костюмов и сценического действия («На страже мира» Прокофьева на тексты Маршака, «Патетическая оратория» Свиридова на стихи Маяковского).

Опера — музыкально-драматическое произведение для театра, в котором разговорная речь полностью или в значительной мере заменена пением. Опера является особым, синтетическим жанром (см. ст. «Оперный театр»).

Инструментальные жанры в большинстве своем развивались позже вокальных. На протяжении многих столетий они сохраняли связь с бытом средневековых городов, им было присуще прикладное, служебное значение. Музыканты сочиняли военные и охотничьи *сигналы*, музыку для парадов и походов, для религиозных процессий, *танцы* для придворных и городских балов.

Позднее, с постепенным развитием и усложнением общественной жизни, с расширением идейного кругозора людей, возникает потребность в более глубоких по содержанию музыкальных произведениях самостоятельного художественного значения. В XVII в. формируются новые виды инструментальных произведений: *соната, концерт,* позднее — *симфония.* Великие немецкие композиторы Бах и Гендель, обращаясь к ритмической поступи тогдашних старинных танцев (таких, как аллеманда, сарабанда, менуэт и др.), создают инструментальные и оркестровые *пьесы*, уже не предназначенные для танцев.

Инструментальные жанры классической музыки образуют две группы: камерную и симфоническую.

Камерная музыка (буквально «комнатная») рассчитана на исполнение перед сравнительно небольшим кругом слушателей солистом или небольшой группой музыкантов. Камерные произведения — это либо пьесы для солирующих инструментов: *песни без слов, вариации, сонаты, сюиты, прелюдии, экспромты, музыкальные моменты, ноктюрны,* либо разнообразные инструментальные ансамбли: *трио, квартет, квинтет* и др., где участвуют соответственно три, четыре, пять инструментов и все партии одинаково важные, требуют от исполнителей и композитора тщательной отделки.

Одна из старейших форм инструментальной музыки, по своему происхождению связанная с народным творчеством, — *тема с вариациями.* Вариации построены на развитии и видоизменении основной музыкальной мысли-темы. Варьируются (видоизменяются) отдельные мелодические обороты, ритм и характер сопровождения. И таким образом, одна за другой появляются все новые вариации (например, фортепианные «Шесть легких вариаций на тему швейцарской песни» Бетховена).

Другая старинная форма музыки — *сюита.* В сюите чередуются танцы и другие пьесы, противоположные по своему характеру, темпу, ритму. Во второй половине XVIII в. контрастные последования веселых и лирических пьес для инструментальных ансамблей или оркестра получили название *дивертисмент* и *серенада* (Гайдн, Моцарт). Они складываются из чередования быстрых и медленных пьес; из старинных танцев в них сохраняются менуэт и жига.

В конце XVII в. в творчестве итальянских композиторов-скрипачей складывается новая музыкальная форма — *соната* (итальянское sonare — «звучать»). Чаще всего раннеклассическая соната начиналась медленной величавой музыкой, за нею следовала стремительно быстрая, энергичная пьеса. И снова звучала медленная, лирически выразительная мелодия. Оживленный финал строился на ритмах народных танцев — жиги или сальтареллы. Такого рода сонаты для двух скрипок и баса сочиняли Корелли, Гендель и Бах.

Классические образцы сонат для одного-двух инструментов создали во второй половине XVIII в. Гайдн и Моцарт. Их сонаты состоят из двух-трех ярко контрастных частей, отличающихся структурной законченностью. Энергичную, стремительно развертывающуюся первую часть, построенную обычно на контрасте двух тем, сменяет вторая часть — медленная, певучая, часто лирического характера. Завершается соната финалом — музыкой в быстром темпе, но иной по характеру, чем первая часть. Иногда вместо медленной части появлялась танцевальная пьеса — менуэт. Бетховен писал многие свои сонаты и в четырех частях, помещая между медленной частью и финалом характерную пьесу оживленного темпа—менуэт или скерцо (итальянское scherzo— «шутка»). Некоторые сонаты начинаются медленной музыкой (например, Четырнадцатая соната Бетховена для фортепиано, известная под названием «Лунная»; см. ст. «Людвиг ван Бетховен»).

Симфоническая музыка в отличие от камерной исполняется в больших помещениях и предназначена для симфонического оркестра. В ней широко используются выразительные особенности различных инструментов (см. ст. «Рассказ о музыкальных инструментах»). Симфонические произведения характеризуются глубиной и многогранностью содержания, нередко грандиозностью масштабов и вместе с тем доступностью музыкального языка.

Инструментальная танцевальная музыка разных народов

В своей книге «Про трех китов и про многое другое» Д. Б. Кабалевский пишет: «Новые танцы приходили на смену старым. Одни были любимы нашими бабушками и дедушками, даже прабабушками и прадедушками, но и мы с вами продолжаем любить их: например, вальс и полька, гопак и лезгинка, русская и краковяк, многочисленные народные танцы-хороводы...

О других танцах мы знаем только по картинкам, по книжным описаниям да по лучшим образцам музыки, сохранившей и для нас свою привлекательность. Это, например, танцы XVI, XVII и XVIII веков, такие, как испанская павана, французский менуэт, английский контрданс.

И наконец, современные танцы, довольно быстро сменяя друг друга уже на наших глазах, живут рядом со старым, но вечно юным и увлекательным вальсом».

Конечно, танцы очень отличаются друг от друга — в зависимости и от страны, где родились, и от того, кто и когда их исполнял. Вот, например, аллеманда. Серьезная, неторопливая, она была очень распространена в Европе в XVII—XVIII вв. Неизвестно, где она возникла, возможно, в одном из многочисленных немецких княжеств (по-французски allemande — «немецкая»). Ясно одно: это танец «благородного происхождения». Характер его музыки идет от приветственных сигналов трубачей, звучавших при встрече князей, владетелей графств и герцогств.

Французский танец куранта (courante — «бегущая», «текущая») тоже придворного происхождения, но довольно быстрый, отличающийся сложными, затейливыми фигурами и соответствующей им музыкой.

Совсем иной танец сарабанда— медленный, величественный. Он родился в Испании и возник из торжественного траурного обряда. Это отразилось в названии (sacra banda по-испански — «святое шествие»).

Жига — старинный танец английских моряков, быстрый, веселый, непринужденный. Эти четыре танца издавна объединялись композиторами в сюиты.

Множество чудесных танцев издавна бытовало в Польше. Наиболее известными из них стали полонез, мазурка, краковяк.

Самый древний из них — полонез. В старину он назывался великим или пешим танцем. Нынешнее его название произошло от французского polonaise («польский»). Полонезом — парадным шествием открывались придворные балы. Кроме придворного существовал и крестьянский полонез, более спокойный и плавный. Излюбленным танцем была и мазурка, точнее — мазур (от названия одной из областей Польши — Мазовии). Народная мазурка с веселой, задорной, резко акцентированной мелодией — это парный танец, в котором нет заранее придуманных фигур. В шляхетской (дворянской) мазурке было больше внешнего блеска. Третий танец — краковяк (краковяки — жители Краковского воеводства) отличается от первых двух четким размером. Все эти танцы представлены в творчестве Шопена. Слышим их мы и в опере Глинки «Иван Сусанин».

Танец полька принадлежит другому славянскому народу — чехам. Название его происходит от слова pulka — «половина», так как танцевали его мелкими шажками. Это живой, непринужденный танец, который танцуют парами по кругу. Самый любимый из чешских танцев, он звучит в опере Сметаны «Проданная невеста».

Интересная судьба австрийского крестьянского танца лендлера. Парный круговой танец, получивший название от австрийской области Ландль, он в начале XIX в. перекочевал из сел в города Австрии и Германии. Его стали танцевать на балах, и постепенно он превратился во всем известный и всеми любимый вальс.

В «Венгерских рапсодиях» Листа, в «Венгерских танцах» Брамса звучат ха-

Жанры симфонической музыки разнообразны. На первом месте стоит *симфония*. Подобно сонате, она состоит из нескольких контрастных частей (чаще всего из четырех). Их можно сравнить с главами романа или повести, с актами театральной пьесы.

Прекрасная музыка классических и лучших современных симфоний воссоздает сложный духовный мир человека, его борьбу с жизненными препятствиями, освободительное движение народных масс, мечты о счастье, красоту природы, яркие картины народного быта. Таковы симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Чайковского, Бородина, Глазунова, Скрябина, Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Малера, Онеггера.

С симфонией во многом сходен *концерт* — циклическое, обычно трехчастное (иногда одночастное) произведение для солирующего инструмента (фортепиано, скрипки, виолончели, флейты, трубы и др.) и симфонического оркестра. Исполнение многих концертов требует от солиста высокого мастерства, виртуозности. Солист и оркестр словно бы состязаются друг с другом: оркестр то смолкает, завороженный страстностью чувства или изяществом звуковых узоров в партии солирующего инструмента, то как бы перебивает его, споря с ним, то торжественно-мощно подхватывает его тему.

Впервые концерты появились в XVII в. в связи с энергичным развитием исполнительского искусства.

рактерные мелодические обороты, острые, ритмические фигуры. Они сразу узнаются на слух, напоминая о венгерском народном танце чардаше. Название его происходит от слова csarda — «трактир», «корчма». Венгерские корчмы издавна служили своеобразными клубами, где собирались окрестные жители. В них или на площадке перед ними и танцевали. Чардаш возник к началу XIX в., причем не в крестьянской среде, а в городе. Танец этот состоит из двух частей: медленной, патетической и подвижной, огневой пляски.

На юге Италии расположился город Таранто. Он дал название национальному танцу тарантелле.

Яркостью, темпераментом отличается и южнофранцузский провансальский танец фарандола. Его участники пляшут в хороводе, держась за руки, то быстро, то медленно, в сопровождении тамбуринов и пронзительно звучащей флейточки-галубе. Прекрасную фарандолу создал Бизе в музыке к драме Доде «Арлезианка» (см. ст. «Жорж Бизе»).

Очень колоритны танцы Испании. Хота — любимый танец испанских провинций Арагон, Каталония, Валенсия — отличается быстрым темпом, острым ритмом, который подчеркивается щелканьем кастаньет. Это парный танец, исполняемый под гитару или мандолину. Своеобразием хоты пленился Глинка во время своего путешествия по Испании. Его оркестровая «Арагонская хота» написана на подлинную народную тему.

Другой распространенный танец — болеро (по-испански volar — «летать») более умеренный, с ритмом, напоминающим ритм полонеза.

В России чисто инструментальная танцевальная музыка не получила столь широкого распространения: русские издавна любили петь, и все танцы — и быстрые веселые пляски, и плавные хороводы — обычно сопровождались пением. Наиболее популярная в XIX в. задорная пляска «Барыня» даже название свое получила от припева песни «Сударыня-барыня». Среди танцев других народов нашей страны известны украинский казачок (существуют также казачки кубанский и терский), быстрая, задорная молдовеняска или другой молдавский танец-хоровод — коло, известный также на Украине, в Болгарии, Чехословакии, Югославии.

Огромную популярность приобрел кавказский танец лезгинка. Музыка лезгинки — с четким ритмом и энергичными движениями — привлекла к себе внимание многих композиторов. Бурная, полная стихийной силы и страсти лезгинка звучит в опере «Руслан и Людмила» Глинки, в балете «Гаянэ» Хачатуряна.

Задорные, темпераментные народные танцы пользуются любовью у зрителей всех стран.

Выступает Государственный академический русский народный хор имени М. Е. Пятницкого. Хор был организован исполнителем и собирателем русских народных песен музыкантом М. Е. Пятницким в 1910 г. Репертуар хора разнообразен — от народных песен, частушек и припевок до вокально-хореографических сюит и композиций.

Создателями классического инструментального концерта явились Вивальди, Бах, Гайдн и Моцарт. Замечательные концерты для различных инструментов с оркестром написали Бетховен, Шопен, Шуман, Паганини, Брамс, Лист, Григ, Дворжак, Чайковский, Глазунов, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Кабалевский, Хренников, Караев.

Многие симфонические произведения относятся к так называемой *программной музыке*, их заголовки ярко образны («Утро», «В пещере горного короля» Грига, «Ночь в Мадриде» Глинки, «В Средней Азии» Бородина). Нередко они носят название известного литературного произведения («Фауст-симфония» Листа, увертюра «Эгмонт» Бетховена, увертюра «Сон в летнюю ночь» Мендельсона). В некоторых программных произведениях широко используются приемы музыкальной изобразительности. Излагая основной замысел произведения в литературном предисловии — программе, композиторы стремились сделать свое произведение более доступным для слушателей (симфоническая фантазия «Франческа да Римини» и симфония «Манфред» Чайковского).

Жанры симфонических произведений разнообразны. *Увертюра* — оркестровая пьеса, призванная служить вступлением к опере, балету, драме. Однако увертюра нередко является и самостоятельным концертным произведением («Праздничная увертюра» Будашкина). По своей образности и форме многие классические увертюры близки к первым частям симфоний.

Симфонические фантазии — произведения довольно свободной формы («Камаринская» Глинки, «Франческа да Римини» Чайковского). *Симфонические поэмы* — одночастные произведения программного характера («Тамара» Балакирева, «Стенька Разин» Глазунова). Программный характер присущ и многим *симфоническим сюитам* («Шехеразада» Римского-Корсакова). Некоторые симфонические сюиты составлены из музыки к драматическим пьесам («Арлезианка» Бизе, «Пер Гюнт» Грига), из музыки к балетам («Лебединое озеро» Чайковского) и операм («Снегурочка» Римского-Корсакова), а в наши дни — и к звуковым кинофильмам («Поручик Киже» Прокофьева).

Симфоническая музыка — одно из замечательных явлений мировой культуры. В неисчерпаемо разнообразных сочетаниях музыкальных образов композиторы-классики и наши выдающиеся современники с большой художественной силой воссоздают различные стороны действительности.

Музыкальные жанры не остаются неизменными на протяжении веков. Они обновляются и развиваются. Появляются новые жанры: музыка к кинофильмам, пионерские и комсомольские песни, песни-марши борцов за мир. Обращаясь к классическим формам и жанрам, современные композиторы наполняют их новым содержанием. Глубоко драматическая Седьмая симфония («Ленинградская») Шостаковича рассказывает о героической борьбе советского народа с фашистскими захватчиками в годы Великой Отечественной войны. В Одиннадцатой симфонии Шостаковича отражена суровая правда революционной борьбы русских рабочих в 1905 г. Появляются и произведения, вбирающие в себя особенности разных жанров (например, Симфония-концерт для виолончели с оркестром Прокофьева, Четырнадцатая симфония Шостаковича, написанная для солистов-вокалистов и симфонического оркестра).

Музыкальное исполнительство

Мы воспринимаем музыку лишь тогда, когда слышим ее. Музыка нуждается в обязательном посреднике — *исполнителе.* И если однажды созданные картины и скульптуры неизменны во все времена, то на музыкальное произведение влияют и время, и эпоха, и исполнители.

Профессиональное музыкальное исполнительство возникло на базе народного исполнительского творчества. Велика была роль в развитии музыкальной культуры народных певцов разных стран: трубадуров, труверов, менестрелей, мейстерзингеров, миннезингеров, бардов, сказителей былин, акынов, ашугов.

Возрастающая роль музыкального искусства в жизни общества, зарождение нотного письма, появление композиторов-профессионалов вызвали к жизни и профессиональное исполнительство. В разных странах складываются целые исполнительские школы.

В наше время профессия музыканта-исполнителя также имеет огромное значение, так как является связующим звеном между композитором и широкими массами слушателей.

Написав то или иное музыкальное произведение, композитор не всегда может исполнить его сам, потому что нет таких универсальных музыкантов-композиторов, которые с одинаковым мастерством владеют всеми музыкальными инструментами. Правда, мы знаем имена выдающихся музыкантов-композиторов, которые были прекрасными исполнителями или дирижерами. Это Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шопен, Паганини, Лист, Чайковский, Рахманинов, Стравинский, Прокофьев и некоторые другие.

Композитор внимательно прислушивается к мнению исполнителя и часто вносит в свои произведения серьезные поправки. О том, какие тесные узы связывают при совместной работе композитора и исполнителя, можно судить по творческой дружбе замечательных советских музыкантов — композитора Д. Д. Шостаковича и первого исполнителя многих его произведений дирижера Е. А. Мравинского. В процессе чернового разбора партитуры с оркестром композитор и дирижер всегда были вместе. Они советовались и спорили о художественных образах, о темпах, фразировке, нюансах и т. п.

Почему же так важна роль исполнителя? Ведь, казалось бы, любой грамотный музыкант способен «прочесть» и выучить нотный текст, написанный композитором. Однако выдающиеся исполнители не повторяют механически того, что написано в нотах. Они в первую очередь становятся *интерпретаторами,* т. е. истолкователями, музыкального произведения. Такая сложная задача по плечу лишь исполнителю с тонким художественным вкусом, с широким кругозором, хорошо воспитанным чувством стиля, ярким темпераментом, исполнителю, наделенному даром проникать в скрытый смысл нотного текста. Только такой исполнитель — интерпретатор и художник — способен передать слушателю замысел композитора, раскрыть во всей полноте содержание музыкального произведения, его неповторимую красоту.

Подавляющее большинство исполнителей-профессионалов начинают овладевать искусством игры на избранном инструменте в очень раннем возрасте. В течение многих лет благодаря ежедневным многочасовым занятиям, труду упорному и нелегкому, они добиваются желаемого: находят путь к сердцу слушателей. И не случайно любители музыки, отправляясь на концерт, выбирают не только любимого композитора, но и полюбившегося исполнителя. Только в таком сочетании — талантливый композитор и талантливый исполнитель — слушатель в полной мере может оценить и понять значение и красоту музыкального произведения.

С незапамятных времен берут свое начало состязания исполнителей — *конкурсы.* Еще в Древней Греции (около 590 лет до н. э.), в Делфте, проводились Пифийские игры, где выступали поэты и певцы, атлеты и музыканты. Лучшие получали звание дафнофоров (несущих лавры), так как победителей награждали лавровыми венками.

Сложившаяся в древности традиция соревнования музыкантов продолжается и сейчас. Современные конкурсы стали важнейшим средством выявления талантливых музыкантов-исполнителей, действенным средством пропаганды музыки в широких массах.

Художественные особенности конкурса музыкантов определяются характером и содержанием программ. Это могут быть конкурсы старинной или современной музыки, конкурсы, посвященные творчеству одного композитора, конкурсы солистов, дирижеров, больших музыкальных коллективов.

Музыкальные конкурсы проводятся во многих странах мира. Широкое признание завоевал проводимый с 1958 г. в Москве (каждые четыре года) Международный конкурс музыкантов-исполнителей и вокалистов имени П. И. Чайковского.

Наша страна дала миру немало выдающихся исполнителей. Достаточно вспомнить имена Давида Ойстраха, Эмиля Гилельса, Святослава Рихтера, Леонида Когана, Евгения Мравинского, Евгения Светланова, наших замечательных исполнителей-вокалистов (см. ст. «Оперный театр»), чьим искусством восхищаются слушатели всех стран мира.

Искусство исполнителей в нашей стране пользуется заслуженной любовью и получило высокую оцен-

ку. Целому ряду талантливых исполнителей присвоено высокое звание Героя Социалистического Труда. Это дирижеры — руководители художественных коллективов: Б. А. Александров (Дважды Краснознаменный имени А. В. Александрова ансамбль песни и пляски Советской Армии), Е. А. Мравинский (Академический симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии имени Д. Д. Шостаковича), А. В. Свешников (Государственный академический русский хор СССР), Г. Г. Эрнесакс (Государственный академический мужской хор Эстонской ССР).

Рассказ о музыкальных инструментах

Еще в глубокой древности люди заметили, что при ударе камня о камень или по сухому дуплистому дереву слышится короткий четкий звук, хорошо поддерживающий ритм танца или песни. Звук натянутой тетивы лука привлек к себе внимание и навел кого-то на мысль прибавить к луку еще одну тетиву и еще. Тетивы, превращенные в струны и настроенные на разную высоту, способны были воспроизвести мелодию.

Морская раковина могла издавать протяжный звук, стоило лишь слегка подуть в ее заостренный конец. Обыкновенная тростинка, очищенная от внутренних перепонок и снабженная дырочками, чудесно оживала...

Так, *камень, тетива, раковина* и *тростинка* могли стать родоначальниками всех существующих музыкальных инструментов, которые самой природой звучания разделены на четыре основные группы: *ударные* — от камня и дуплистого дерева, *струнные* — от поющей тетивы, *медные духовые* — от морской раковины и *деревянные духовые* — от тростинки.

Ударные музыкальные инструменты относятся к самым древним. Камень и дерево заменили колотушками, трещотками, погремушками из вылущенных и высушенных плодов с камешками внутри. Потом появился первый *барабан* — музыкальный инструмент, по существу не изменившийся до наших дней.

Кроме основных представителей ударных — семейства барабанов — человек придумал огромное количество вспомогательных ударных музыкальных инструментов: *бубен с металлическими колечками* и *без колечек, колокола* и *колокольчики, гонг* и др.

Вторая наиболее обширная группа музыкальных инструментов — это *струнно-щипковые* и *струнно-смычковые*.

У всех народов мира есть свои национальные струнно-щипковые музыкальные инструменты. Самые древние из них — *кифара, лира, арфа*. Первые

◀ Играет скрипач Давид Ойстрах *(слева)*.

Е. А. Мравинский.

изображения арфы попадаются в рисунках и фресках Древнего Египта (около 2700 лет до н. э.).

Ближайшие родственники арфы — *цитра* и *лютня*. Появление последней относится ко второму тысячелетию до н. э. А популярная в наше время *гитара* имеет много общего с лютней. Родина гитары — Испания. *Мандолина*, появившаяся в Италии в XVI—XVII вв., до сего времени является народным итальянским инструментом.

На Руси были свои национальные струнно-щипковые музыкальные инструменты: *бандура, гусли, домра*. Когда-то все инструменты этой группы назывались гуслями. В эпоху Петра I появилась *балалайка*.

Однако звук, извлекаемый щипком, как бы он ни был красив и усилен резонаторами, оставался всегда коротким, лишенным певучести. Поэтому наряду с развитием щипковых появились *струнно-смычковые* музыкальные инструменты.

Смычок позволил сделать звук протяжным и очень красивым. К X—XI вв. в Средней Европе появился первый смычковый инструмент — *фидель*. Другой смычковый инструмент—*жига* — стал любимым музыкальным инструментом французских менестрелей, бродячих певцов и музыкантов XII—XIII вв. Из фиделей и жиг в конце XV — начале XVI в. образовались старинные *виолы*: виола да гамба, виола да бардоне, виола квинтон и другие виолы.

В первые десятилетия XVI в. на музыкальной арене появилась *скрипка*. Одним из первых скрипичных мастеров был итальянец Гаспаро Бертолотти. Всемирной известностью пользовалась скрипичная школа в Кремоне. Откуда вышли такие замечательные мастера, как Андреа Амати, Джузеппе Гварнери дель Джезу, Джованни Баттиста Руджери, Антонио Страдивари. Изобретение скрипки было поистине революцией в развитии струнно-смычковых инструментов. В скором времени появилось и скрипичное семейство: *альт, виолончель, контрабас*.

Другая группа музыкальных инструментов — *медные духовые*. Раньше музыкальные инструменты этой группы изготовлялись из кожи, дерева, роговицы, слоновой кости. Потом основным материалом стала медь, обладающая хорошей упругостью и эластичностью. И медь запела! Вспомните военный оркестр, который поражает взор блестящим «нарядом» своих инструментов — *валторн, труб, тромбонов, туб*. Среди них особенно выделяется валторна.

В давние времена ни одна большая охота не обходилась без *вальдгорна* (лесного рога) — родоначальника современных медных духовых инструментов. От него и произошло название одной из самых главных представительниц медной группы — *валторны*. Звук ее певуч и благороден. Он обладает удивительной гибкостью и тембровым разнообразием — от задумчивого до мощного, грозного, сурового.

Второй член медного семейства — *труба*, наша старая знакомая. Ведь *пионерский горн* не что иное, как та же труба. Правда, горнисту для сигналов нужно всего несколько звуков разной высоты, а трубе этого мало. Поэтому ее снабдили специальными устройствами — вентилями, позволяющими трубе справляться со сложными музыкальными задачами.

В XV в. трубу удлинили. Это очень изменило ее голос, сделало его ниже и мощнее. Так возник *тромбон*.

Около 1835 г. берлинским мастером Морицем была изготовлена *туба*. Поначалу на тубе играли только в военных оркестрах, в которых использовалась ее разновидность, так называемая басовая туба — *бомбардон*. Впоследствии туба стала главным басом медной группы симфонического оркестра. Голос у тубы низкий и мощный.

Духовой инструмент особого вида — *орга́н*. Это очень большой многоголосный музыкальный инструмент. Когда же возник этот звучащий гигант? В древней Александрии в III в. до н. э. греческий механик Ктесибий изобрел водяные часы, пожарный насос и... водяной музыкальный инструмент *гидравлос*, по существу, первый орган. Со временем способ звукоизвлечения изменился. Вместо воды, которая обеспечивала равномерность напора поступающего в трубы воздуха, стали вдувать воздух кожаными мехами, вручную. В механизме современного органа устанавливается электромотор с вентиляторами, которые нагнетают воздух в органные трубы.

Старинные мастера придавали звучащему великану формы сказочных за́мков с резными окнами и стройными башнями. И стоят эти замки за высоким частоколом серебряных труб, число которых колеблется от 800 до... 45 тысяч! Этот уникальный по своему голосу музыкальный инструмент невозможно спутать ни с каким другим.

Познакомимся еще с одним очень интересным инструментом. Это *баян* — клавишно-пневматический музыкальный инструмент. Предки баяна — губные и ручные однорядные и двухрядные гармоники.

В 1870 г. русский гармонист и композитор Николай Белобородов сконструировал *хроматическую гармонику* с полным звукорядом. Впоследствии он организовал оркестр, состоящий из хроматических гармоник. В 1907 г. исполнитель-гармонист Орланский-Титаренко заказал мастеру Стерлигову гармонику с четырьмя рядами клавишей. Новая гармоника была названа *баяном* в честь легендарного древнерусского певца Баяна (Бояна).

Музыкальные инструменты народов СССР.
1 — тар закавказский;
2 — гиджак среднеазиатский;
3 — пыйспиль эстонский;
4 — жалейка русская;
5 — балалайка русская;
6 — диплипито грузинская;
7 — бандура украинская;
8 — ложки с бубенцами русские;
9 — гармошка саратовская.

Очень интересную и своеобразную группу составляют *деревянные духовые* музыкальные инструменты: *флейта, гобой, кларнет, английские рожки, фагот.*

Среди них наиболее ранний — *флейта.* Родина флейты — Азия. При переселении народов (и позднее в крестовых походах) флейта попала в Европу. В то время на флейте играли как на простой дудке. Звук ее был тусклый, однообразный. В более позднее время стали вдувать воздух в боковое отверстие, держа инструмент поперек лица.

Современная флейта обладает большими техническими возможностями и в этом смысле соперничает со скрипкой. Правда, звуки ее, легкие и светлые, не обладают скрипичной мягкостью и остаются всегда прозрачно-холодноватыми, как льдинки.

Арабы, вторгшиеся в VIII в. н. э. в Европу, принесли с собой неизвестные для европейцев музыкальные инструменты. И вместе с прочими *зурну* — предшественницу еще одного представителя деревянно-духовой группы — *гобоя.* Он обладает неповторимым тембром, чуть-чуть гнусоватым, но уди-

Народные музыкальные инструменты разных стран.
1 — волынка шотландская;
2 — мандолина итальянская;
3 — моринхур монгольский со смычком;
4 — флейта многоствольная латиноамериканская;
5 — ча-ча кубинская;
6 — вина индийская;
7 — балафон гвинейский.

вительно красивым. Не менее важным представителем этой группы музыкальных инструментов является *кларнет*. Он был изобретен в 1690 г. нюрнбергским мастером Иоганном Кристофом Деннером. Звук его намного теплее, чем у флейты и гобоя. Кларнет способен воспроизвести очень сильное нарастание звука (крещендо) или, наоборот, затухание (диминуэндо).

Необычным по звучанию среди деревянных духовых инструментов является *фагот*. Изобретателем фагота был Афраньо Альбонези (1539). Фагот резко отличается от флейты, гобоя, кларнета. Он значительно больше по размеру. И звучание у него сумрачное, глуховатое, порой ворчливое, словно фагот вечно чем-то раздражен.

Наш рассказ был бы далеко не полным, если бы мы не упомянули еще об одном музыкальном инструменте. Он не входит ни в одну из четырех упомянутых групп (его считают струнным ударно-клавишным), но завоевал всемирное признание и пользуется самой большой популярностью как сольный музыкальный инструмент. Это — *фортепиано*.

Большой зал Московской консерватории. Под его сводами звучат прекрасные мелодии русских, советских и зарубежных композиторов. Слушатели встречаются здесь со своими любимыми исполнителями.

Рояль и его разновидность — *пианино*, объединенные названием «фортепиано», имеют своих «родителей» — *клавикорд* и *клавесин*. В начале XIX в. фортепиано вытеснило оба инструмента. Динамическое однообразие звука клавесина и малый диапазон клавикорда, а также слабый звук того и другого (звук клавикорда извлекался тангентами — тонкими металлическими пластинками, а клавесина — вороньими перьями) не отвечали потребностям бурно развивающегося музыкального исполнительского искусства. Тангенты и вороньи перья заменили молоточками, с помощью которых легко извлекались звуки, как тихие (пиано), так и громкие (форте), поэтому инструмент и называется *фортепиано*. Первое фортепиано сделал в 1709 г. Бартоломео Кристофори из Флоренции.

Большинство из упомянутых нами музыкальных инструментов вошли в состав камерных и симфонических оркестров. Современный *большой симфонический оркестр* самый совершенный по своим исполнительским возможностям, самый красочный и мощный по звучанию. В нем размещены основные музыкальные инструменты всех четырех групп. Каждому инструменту предоставлена возможность проявить свой характер, свои особенности и свои неповторимые тембровые окраски.

Кроме симфонических оркестров существует огромное количество других: *шумовой* — состоящий в основном из ударных инструментов, *духовой* оркестр — из медных и деревянных духовых инструментов, *неаполитанский* — с участием мандолин и гитар, оркестр *баянистов*, где заодно с баянами звучат гармоники и аккордеоны. А на Руси когда-то существовал необыкновенный оркестр — *роговой*. Он состоял из охотничьих рогов разной величины. Были рожки размером с курительную трубку, а были величиной в два человеческих роста. Каждый музыкант извлекал из своего инструмента всего лишь один звук. А ведь число музыкантов иногда достигало 300 человек! Это была трудная и изнурительная работа (оттого в роговых оркестрах играли только крепостные музыканты), требующая особой музыкальности, тонкого слуха и незаурядной техники.

В наше время очень популярны *эстрадные* оркестры и небольшие *инструментальные ансамбли*, предназначенные для исполнения легкой музыки. Точно зафиксированного состава эстрадного оркестра нет.

Не меньшей популярностью пользуются *джаз-оркестры*. Истоки джаза заключены в народном искусстве, в танцевальной музыке южных городов США. В джаз-оркестре, так же как и в эстрадном оркестре, нет точного состава инструментов. Обычно это группа медных инструментов: труба, тромбон, саксофон — и довольно обширная группа ударных инструментов. Зато в джазе обязательно присутствие фортепиано, исполняющего роль ритмического инструмента.

Во всех странах мира особое место занимают оркестры *народных инструментов*. Они были распро-

странены у многих народов с древних времен. Поначалу это были небольшие ансамбли. У украинцев — *трóйсти музы́кы*, у народностей Кавказа — *сазандáри*, в Румынии — *тарáф*, в Индонезии — *гáмелан* и т. д.

Со временем стали формироваться профессиональные оркестры народных инструментов. В России их появление связано с именами Н. Кондратьева и В. Андреева. В наше время наибольшей популярностью пользуются оркестры русских народных инструментов Центрального телевидения и Всесоюзного радио и имени Н. Осипова. Оркестры, ансамбли народных инструментов созданы во всех союзных республиках нашей страны.

Зарубежная классическая музыка

Музыка средневековья и эпохи Возрождения

На просторном внутреннем дворе старинного замка необычно оживленно. Знатные сеньоры со своими супругами, многочисленная челядь и даже окрестные крестьяне — все собрались на состязание трубадуров. Один за другим на середину круга выходят рыцари, и каждый в сопровождении музыкантов поет какую-нибудь песню: о воинской отваге, о подвигах, о преданности и верности своей Прекрасной даме. Тот, чья песня покажется собравшимся самой красивой, будет объявлен победителем. Хозяин замка, благородный граф, вручит ему в награду драгоценный кубок, а та, которую трубадур назвал своей Прекрасной дамой, бросит к его ногам цветок.

Трубадурами — «изобретателями» — на исходе средневековья называли тех, кто сам «изобретал», придумывал свои песни: и слова, и нередко музыку. Среди первых трубадуров встречались бароны, герцоги и даже короли (король Наварры Тибо, английский король Ричард Львиное Сердце). Но уже к концу XII в. с рыцарями в сочинении песен соперничают простые горожане, а странствующие музыканты — менестрели, жонглеры, шпильманы — подхватывают эти песни и разносят их из края в край.

В те времена церковь жестоко преследовала актеров и музыкантов, объявляла пение и танцы «бесовскими игрищами». Но никакие преследования и угрозы не могли убить то, чем вечно было живо сердце народа, — песню. Народные мелодии звучали и в песнях трубадуров. Да и сама церковь не могла обойтись без музыки, сопровождавшей и украшавшей церковную службу. При монастырях, больших соборах существовали школы, набиравшие талантливых певцов и музыкантов со всей округи. Многие из них становились не только исполнителями, но и создателями музыки, композиторами, и любимые ими народные мелодии проникали таким образом и в церковные песнопения.

Когда в середине XIII в. был достроен собор Парижской богоматери, под его сводами разместилась прославленная в средние века творческая школа. Здесь музыкантов и певцов учили сочинять и исполнять вокальные полифонические произведения. Слово «полифония» буквально означает «многоголосие». В отличие от народных песен или песен трубадуров в вокальных полифонических сочинениях звучал не один, а несколько («много») голосов. Каждый из них имел особую, самостоятельную по своему значению мелодию, и, переплетаясь между собой, соединяясь вместе, голоса эти образовывали узорча-

Домашний концерт.

тую, пеструю, нередко очень сложную и мелодичную музыкальную ткань.

Сначала такая музыка звучала только в церкви и сочинялась лишь на стихи из священного писания. Однако начиная с XIV в. в узоры вокальной полифонии композиторы стали включать напевы, услышанные ими у народа, а еще позднее, в XV—XVI вв., полифонические песни пишутся уже на светские стихи. В это время они звучат повсюду: на празднествах и на пирах, в домах и под открытым небом, и композиторы рассказывают в этих песнях обо всем, что встречается в жизни. Вот несколько названий таких песен: «Охота на оленя», «Эхо», «Болтовня женщин за стиркой», «Битва у Мариньяно» и др.

К числу самых знаменитых музыкантов-полифонистов XV—XVI вв. относятся франко-фламандский композитор *Орландо Ла́ссо* (ок. 1532—1594), родом из города Монса (на территории современной Бельгии), французский композитор *Клеман Жанеке́н* (ок. 1475 — ок. 1560) и итальянский *Джованни Палестри́на* (ок. 1525—1594).

XVI век — время расцвета искусства Возрождения. Как будто очнувшись от средневековой спячки, люди широко раскрытыми глазами взглянули на окружающий их мир и увидели, что он прекрасен: прекрасна земная жизнь, прекрасен человек, прекрасно искусство. В XVI в. начинает развиваться инструментальная музыка. Едва ли не в каждом маломальски состоятельном доме в любом из европейских городов можно было встретить гитару, лютню или какой-либо из клавишных струнных инструментов — клавикорд, вёрджинел, клавесин. На них аккомпанировали певцам, играли прелюдии (небольшие вступления к вокальным сочинениям) или танцы. Но подлинный расцвет инструментальной музыки наступает в XVII в. (см. ст. «Классическая музыка XVII—XVIII вв.»).

Классическая музыка XVII—XVIII вв.

1600 год. Роскошный дворец во Флоренции — сердце итальянского Возрождения. Здесь собрались слушатели одной из первых опер — «Эвридики». Ее автор — *Якопо Пе́ри* — сам выступает в роли Орфея, легендарного древнегреческого певца, своим прекрасным искусством покоряющего духов подземного царства. Отныне не только в церкви звучат сложные музыкальные произведения. В них все более непосредственно раскрываются человеческие чувства, отражаются прогрессивные идеи времени.

В 1637 г. первых слушателей принимает оперный театр в Венеции, а через несколько лет оперные театры открываются в Риме, Неаполе и других итальянских городах. Италия — родина оперы. Кажется, здесь поет сама природа, воздух, море. В Неаполе — самом «певучем» городе, где в первых консервато-

Концерт Фридриха II в Сан-Суси. (Придворный концерт во времена Моцарта.) Картина немецкого художника А. фон Менцеля. 1852.

риях обучаются многочисленные певцы (сначала это были дети-сироты), — рождается искусство бельканто (от итальянского bel canto — «прекрасное пение»). Бельканто — это и искусство композиторов создавать певучие, пластичные, плавные мелодии. Первым мастером такого стиля был *Алессандро Скарла́тти* (1660—1725).

Но опера не только утвердила господство мелодии, сольного пения. Их выразительность оттеняется звучанием оркестра. Музыка, выступая в тесном союзе с драматическим действием, раскрывает сложные характеры героев. Итальянский композитор *Клаудио Монтеве́рди* (1567—1643) писал оперы, которые теперь сравниваются с трагедиями его гениального современника — Шекспира. Вот на сцене венецианского театра появляются герои «Коронации Поппеи» (1642) — реальные люди, исторические лица: коварный и жестокий римский император Нерон, мудрый философ Сенека. Далеко вперед заглянул Монтеверди в своей музыкальной драме. Может быть, поэтому его оперы постигла странная судьба: они были на многие годы забыты, к ним вернулись только в наши дни.

Итальянская опера быстро завоевала Европу. Она проникла во Францию и в Англию, в Германию и в Россию. Ею так увлекались, что это даже мешало развитию в других странах национального оперного искусства. В XVII в. только Франция смогла выдвинуть свою оперную школу.

Жан Батист Люлли́ (1632—1687) — создатель французской оперы — был сам родом из Италии. Мальчиком-поваренком он приехал в свите богатого вельможи в Париж. Исключительное упорство, настойчивость, трудолюбие помогли талантливому музыканту в достижении цели. Во французском драматическом театре шли знаменитые классические трагедии Корнеля и Расина. Люлли прислушивался к напевной манере, в которой актеры искусно декламировали стихи, и находил интонации для музыки своих опер. Блестящие, пышные представления его опер — лирических трагедий («Тезей», «Армида» и др.) — устраивались в Париже и в Версале, при дворе Людовика XIV. Сам король иногда принимал участие в балете, обязательно входившем во французскую оперу (см. ст. «Из истории зарубежного балета»).

Вместе с великим драматургом и актером Мольером Люлли писал и комедии-балеты — веселые представления с музыкой. Ритмы и мелодии французских танцев — гавота, менуэта — проникали и в его оперы, придавая музыке четкость, ясность и изящество.

По-иному сложилась судьба оперы в Англии. История оставила только одну оперу — «Дидона и Эней» *Генри Пёрселла* (1659—1695). Музыка Пёрселла очень близка народной, она нежна и трогательна, проста и серьезна. Он прожил очень немного и не оставил последователей. Долго после его смерти в Англии — стране Свифта, Байрона, Диккенса — не было выдающихся композиторов. Но вот в 1710 г. в Лондон приехал *Георг Фридрих Ге́ндель* — великий немецкий композитор (1685—1759). Разоренная Тридцатилетней войной, раздробленная на мелкие княжества, Германия не могла дать ему простора для деятельности, о которой он мечтал. Его влекли оперные театры, концертные залы, широкое общение с публикой. В 1711 г. в Лондоне была поставлена опера Генделя «Ринальдо» (на сюжет из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим»). Музыка оперы, выражавшая простые, сильные и глубокие чувства, понравилась публике. В своих ораториях («Самсон» и др.) — величественных, мощных произведениях с участием хора — Гендель воспел героические подвиги народов, борющихся за свое освобождение.

Церковь запрещала его музыку, многим аристократам она тоже приходилась не по вкусу, и все-таки оратории Генделя получили признание.

Между тем уже шел XVIII век — век Великой французской революции, век падения Бастилии, свержения монархии. Все большую роль во всех сферах общества начинает играть буржуазия. Новая публика приходила в театры. Ей нравилась комическая опера, в которой действовали простые люди. Часто это были умные, ловкие слуги, одерживавшие верх над господами. В музыке опер зазвучали мелодии, напоминавшие народные песни. Серьезные и глубокие идеи воплощал в своих операх австрийский композитор *Кристоф Виллибальд Глюк* (1714—1787). В то время красивое и виртуозное пение нередко заслоняло смысл драмы. Глюк боролся за то, чтобы музыка как можно более полно и точно раскрывала драматическое действие, стремился к правде чувств. Именно такова его опера «Орфей и Эвридика» (1762). Мысли Глюка об опере нашли поддержку у французских просветителей — ученых-энциклопедистов. Из Вены, где он поставил «Орфея и Эвридику», Глюк направился в Париж. Там состоялись премьеры его опер «Ифигения в Авлиде» (1774), «Ифигения в Тавриде» (1779) и др. Мелодия одного из глюковских хоров «Будем преследовать врага до победы» стала революционной песней в июльские дни 1789 г.

Рядом с оперой продолжала развиваться и инструментальная музыка. В XVII в. королем инструментов был орга́н. Он звучал в церкви, но уже не только во время службы. Устраивались концерты органной музыки. Великие органисты: итальянец Фреско-

бальди, немец Букстехуде, а потом и самый величайший — Бах (см. ст. «Иоганн Себастьян Бах») — поражали слушателей своим искусством импровизации, т. е. сочинениями, возникавшими тут же, во время концерта. В совершенстве владели они искусством полифонии — одновременного звучания нескольких самостоятельных мелодий. Импровизационная прелюдия, токката или фантазия и полифоническая фуга — в таких произведениях Баха раскрывался огромный мир человеческих мыслей и чувств.

Все больше вдохновлял композиторов и младший брат орга́на — клавесин. Клавесин можно было встретить в дворцах аристократов и в домах горожан. К его серебристой, звенящей звучности очень подходили изящные миниатюры французских композиторов-клавесинистов *Франсуа Купере́на* (1668—1733), *Жана Филиппа Рамо́* (1683—1764), *Луи Клода Дакéна* (1694—1772). Для клавесина создавались также пьесы в ритме различных народных танцев, часто объединявшиеся в сюиты.

В инструментальных ансамблях выделялась мелодия скрипки. Сонаты для скрипки писал итальянский скрипач и композитор *Арканджело Коре́лли* (1653—1713). Ясные и чистые голоса скрипок звучали и в концертах *Антонио Вива́льди* (1678—1741). На произведениях Корелли и Вивальди учились и Бах и Гендель.

Высшего расцвета инструментальная музыка достигла во второй половине XVIII в. При дворах немецких и австрийских князей существовали капеллы — ансамбли музыкантов. Нередко они составляли уже настоящий оркестр (см. ст. «Рассказ о музыкальных инструментах»). Руководители оркестров — капельмейстеры, писавшие для них музыку, состояли на службе у князей. Они сочиняли в основном для развлечения своих господ и получали такие же — чуть ли не ежедневные — заказы, как и повара на приготовление обеда. Но даже в этих тяжелых, подчас унизительных условиях пробивали себе дорогу высокие музыкальные идеи. Из музыки для танцев, для услаждения слуха князей постепенно выросла *симфония* — самый сложный и богатый вид музыкального искусства. Симфония — картина человеческой жизни. Жизнь представала в контрастах: энергичное действие сменялось размышлением, выражение печальных или светлых чувств — народным праздником, глубокая серьезность — веселой шуткой. Сложность развития музыкальных мыслей сочеталась с их понятностью, доступностью — ведь мелодии, темы симфонии нередко опирались на народные песни и танцы. В Австрии и ее столице Вене звучало много песен разных народов — немецких, чешских, венгерских, сербских. Может быть, поэтому Вена и стала колыбелью классической симфонии, а ее создателей — Гайдна, Моцарта, Бетхо-

Иоганн Себастьян Бах. С портрета художника Э. Г. Хаусмана. 1746.

вена стали называть *венскими классиками* (см. статьи об этих композиторах). В венской классической школе окончательно сложился тот музыкальный язык, который мы и теперь лучше всего понимаем. Вместе с симфонией развивались и ее ближайшие родственники — классические сонаты, концерты, квартеты.

Йоганн Себастьян Бах (1685—1750)

Иоганн Себастьян Бах... Это, может быть, один из самых великих композиторов, когда-либо живших на земле. А между тем сам он, наверное, очень удивился, если бы узнал, как будут преклоняться перед ним все музыканты мира. Музыка была его жизнью и его повседневным делом, которым он занимался, как и его дед, отец, братья, дяди, сыновья. С детских лет Иоганн Себастьян играл на органе, клавесине, скрипке, пел в хоре. С детских лет он стремился узнать как можно больше музыкальных произведений и по ночам переписывал ноты. Позже, уже будучи взрослым, он проделал длинный путь пешком, на север Германии, в город Любек, чтобы послушать знаменитого органиста Дитриха Буксте-худе.

Всю жизнь Иоганн Себастьян учился у своих предшественников и современников: француза Ф. Куперена, итальянцев А. Корелли и А. Вивальди, немецких органистов. Когда же теперь мы слушаем сочинения Баха, они и напоминают нам музыку его современников, и возвышаются над ней. Так океан вбирает в себя множество больших рек и маленьких ручейков. Может быть, это и имел в виду Бетховен, когда сказал, что не ручей (der Bach по-немецки означает «ручей»), а море должно быть ему имя. Никто до Баха не говорил еще в музыке так глубоко и так выразительно о самом главном — о жизни и смерти, о человеке, его страданиях и радостях, о его мужестве и внутренней красоте.

Трудная жизнь была у великого композитора. Он рано осиротел и должен был сам зарабатывать себе на хлеб. Много маленьких городов в центральных областях Германии — Тюрингии (там, в Эйзенахе, он родился) и Саксонии — Бах переменил в поисках лучших возможностей заниматься любимым делом. Он работал органистом в Арнштадте и в Мюльхаузене, придворным музыкантом в Кётене. В Веймаре Бах написал свои лучшие произведения для органа. Это был его любимый инструмент, которым он владел в совершенстве. Во время богослужения органист должен был сыграть пьесу, в которой звучала бы мелодия *хорала* — песнопения, исполнявшегося потом всеми, кто находился в церкви. Мысли, которые Бах вкладывал в свои *хоральные прелюдии* (так назывались эти пьесы), далеко выходили за круг молитвенных настроений — в них раскрывалась вся человеческая жизнь.

Но иногда — в церкви или при княжеских дворах (его нередко приглашали для пробы новых органов) — Бах играл просто для публики. Это были уже как бы *концерты*, и здесь еще полнее и богаче раскрывалось его искусство. Он импровизировал. Орган звучал то как человеческая речь, то как захватывающая всех могучая стихия — мрачная или ликующая. Потом оставалась одна мелодия, приковывающая к себе внимание. Она начинала звучать у разных голосов — как будто постепенно присоединялись все новые и новые группы хора. Голоса сплетались в разнообразных сочетаниях — это и было искусство полифонии, величайшим мастером которой был Бах. Так возникало большое произведение, начинавшееся свободной прелюдией, фантазией или токкатой и заканчивающееся фугой. Мы не можем сейчас услышать самого Баха, но его сочинения подобного рода донесли до нас всю силу и величие его творческой фантазии. Органные произведения Баха покоряли и его первых слушателей — именно как органист он прославился в Германии.

Но не так уж часто приходилось ему выступать перед публикой. Слишком много было ежедневных обязанностей. В Лейпциге, куда Бах перебрался со своей большой семьей в 1723 г., он стал кантором — руководителем хора мальчиков в церкви святого Фомы. Он должен был и учить детей музыке, и присматривать за тем, как они себя ведут, и заботить-

ся о том, чтобы их сносно кормили и одевали, и готовить их к выступлениям. А еще надо было каждое воскресенье представлять новую кантату — произведение для солистов, хора и оркестра. Иногда в церкви звучали и самые его большие вокально-инструментальные сочинения — «Страсти по Иоанну» (1723) или «Страсти по Матфею» (1729) на сюжеты из христианских легенд, настоящие музыкальные драмы, несколько напоминавшие оперу. И здесь музыка Баха говорила о человеке, выражала весь сложный мир его внутренней жизни. Но величайшее творение Баха — Высокая месса (Месса си-минор, 1733—1738) так и не была исполнена при его жизни. Она уже совсем не подходила для богослужения — ни своими грандиозными размерами, ни могучей силой раскрывающихся в ней мыслей и чувств.

Дома Иоганна Себастьяна ждали занятия с собственными детьми. Он постоянно писал для них: несложные пьесы помогали им постепенно продвигаться к вершинам музыкального искусства. Трое из сыновей Баха: Вильгельм Фридеман, Карл Филипп Эмануэль и Иоганн Кристиан — стали впоследствии выдающимися композиторами. И сейчас дети, играющие на рояле, с самого раннего возраста учатся на произведениях Баха. Совсем маленькие играют менуэты, полонезы или «Волынку» из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» — так звали жену композитора. Потом идут маленькие прелюдии и фуги, инвенции (это слово означает «выдумка», «изобретение») и, наконец, прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира», «Хроматическая фантазия и фуга», сюиты, концерты. С этими произведениями музыканты не расстаются никогда, это высшая школа музыки.

Великое искусство Баха раскрывается и в «Хорошо темперированном клавире» — двух сборниках (1722, 1744), содержащих по 24 прелюдии и фуги. Название произведения связано с усовершенствованными инструментами того времени — клавесином и клавикордом (их вместе называют словом «клавир»), предшествовавшими нашему роялю. Сорок восемь прелюдий и фуг: серьезных и шутливых, скорбных и светлых, торжественных и задумчивых. Ритмы старинных танцев и песенные интонации, певучие и гибкие скрипичные мелодии, строгое звучание хора, органные импровизации — все это можно услышать в «Хорошо темперированном клавире», удивительной сокровищнице, которую подарил Бах пианистам всего мира.

Не обидел он и скрипачей, и виолончелистов, и флейтистов, и других исполнителей. Сонаты и сюиты для скрипки, для виолончели, ансамбли и концерты для разных инструментов, арии и песни — трудно даже перечислить все написанное Бахом.

Но сразу ли оценили это люди? Нет. Современники, уважавшие Баха как почтенного мастера, еще не понимали подлинного значения его музыки. Последние годы жизни Бах провел в одиночестве, смерть его прошла незамеченной, следующее поколение быстро забыло его творения. В конце XVIII — начале XIX в. сочинения Баха были известны только самым просвещенным музыкантам — среди них были Моцарт и Бетховен. Только в XIX в. началось истинное возрождение музыки Баха, ее повсеместное издание и исполнение. С тех пор любовь к ней все растет. Каждое поколение находит в музыке Баха что-то новое, учится понимать ее еще глубже. Она становится необходимой для всех.

Иозеф Гайдн (1732—1809)

Ранней весной 1739 г. маленький австрийский городок Хайнбург посетил капельмейстер венского собора св. Стефана Г. Рёйтер, искавший для своей капеллы музыкально одаренных детей. Местный священник обратил внимание столичного гостя на семилетнего Йозефа Гайдна, сына кухарки и каретного мастера из Рорау (Нижняя Австрия). Чудесный голос и необыкновенные музыкальные способности маленького певчего покорили Рёйтера. Он зачислил его в свою капеллу и обещал родителям позаботиться о дальнейшей судьбе мальчика. И «позаботился»: за 10 лет, проведенных Гайдном в капелле (1740—1749), он дал ему всего два урока по композиции. Когда же Гайдну исполнилось 17 лет и он потерял голос, капельмейстер вышвырнул юношу на улицу.

Долгое время Гайдн скитался по дорогам Австрии. На бродячего музыканта обратил внимание знаменитый комик Курц, с которым Гайдн создал новаторскую по тем временам комическую оперу (зингшпиль) «Хромой бес».

«Хромой бес» подарил Гайдну короткую славу и 25 гульденов, которые были вскоре истрачены. Гайдн вынужден был искать новых заработков и нашел себе место аккомпаниатора у известного итальянского композитора Н. Порпоры. Порпора очень скоро по достоинству оценил музыкальные способности Гайдна и начал заниматься с ним композицией.

Неожиданная удача позволила Гайдну начать независимую жизнь. Некий коммерсант Бухгольц ссу-

Йозеф Гайдн.

дил юноше 150 гульденов. Гайдн снял под крышей шестиэтажного дома в Вене жалкую мансарду. Начинающий композитор сутками просиживал за клавиром и с гордостью говорил: «Я не завидую счастью любого короля!»

В 1759 г. Гайдн поступил на службу к графу Морцину, а через два года, на долгие 30 лет, — к богатейшим венгерским князьям Эстерхази.

Служба капельмейстера и придворного композитора была тяжелой. Контракт лишал его права покидать владения князя, его произведения также принадлежали княжеской семье. В его обязанности входило не только дирижировать оркестром и сочинять музыку. Он отвечал за сохранность музыкальных инструментов и нот, следил за тем, чтобы музыканты были чисто и по форме одеты, отвечал за все неполадки в капелле. Себя Гайдн называл крепостным слугой, каким по существу и был.

Лишь оставив службу у Эстерхази, Гайдн обрел истинную свободу. Он переехал в Вену, встречался с друзьями, совершил два путешествия в Англию, много сочинял, пересматривал ранее написанное. Произведения Гайдна печатались в Париже, Амстердаме, Лондоне. Его концертов, как праздника, ждали во всех городах Европы. В 1791 г. Гайдну была присуждена степень почетного доктора Оксфордского университета, он стал членом Шведской королевской музыкальной академии, почетным гражданином Вены, почетным членом Петербургского филармонического общества.

За 53 года творчества (первое серьезное сочинение — Месса фа мажор относится к 1750 г., последний квартет написан Гайдном в 1803 г.) он создал около тысячи музыкальных произведений самых разных жанров: 104 симфонии, 83 струнных квартета, 24 оперы, 3 оратории, 41 фортепианное и 21 струнное трио, 52 сонаты для фортепиано и многое, многое другое: песни, вариации, фантазии, марши, танцы.

Гайдн — один из основоположников венской классической школы (см. статьи «Классическая музыка XVII—XVIII вв.», «Музыкальные жанры»). Он завершил формирование симфонического оркестра, установив его классический состав, строгие законы которого обязательны и по сей день. Он довел до полного совершенства квартетную музыку, добившись того, что все инструменты (две скрипки, альт и виолончель) стали равноправными участниками этого и поныне популярного ансамбля.

Гайдн обладал живостью ума, неистощимым юмором и склонностью к хорошей шутке. Много остроумной выдумки было в его симфониях. То он изобразит танец неуклюжего медведя, то кудахтанье курицы (впоследствии эти симфонии получили названия «Медведь», «Курица»). Однажды Гайдн возвращался с охоты и по дороге попал на ярмарку. Заметив, с какой жадностью смотрит босоногая детвора на корзину продавца игрушек, он накупил глиняных совушек, кукушек, свистулек, дудочек и барабанчиков и роздал их детям. Счастливые оборванцы принялись с восторгом дудеть, свистеть и барабанить. А Гайдн с улыбкой слушал этот гомон и вскоре написал оригинальную, очаровательную «Детскую симфонию» (1794).

Не менее оригинальна одна из лондонских симфоний Гайдна — «С ударом литавр, или Сюрприз» (1791). Гайдн был особенно доволен медленной частью — анданте. Но чопорным англичанам музыка показалась скучной, навевающей дрему. Тогда Гайдн взял и кое-что изменил в партитуре. На следующем концерте он попросил музыкантов играть анданте все тише и тише. И вдруг посередине части раздался громовой удар литавр, заставивший подскочить на месте тех, кто делал вид, что дремлет.

А история создания «Прощальной симфонии» («Симфонии при свечах», 1772)?.. Князь Эстерхази долго не отпускал музыкантов на отдых. Истомленные ожиданием, участники капеллы пришли в отчаяние. Тогда Гайдн написал симфонию, где после обычных четырех частей начиналась пятая... Музыканты один за другим покидали свои места и, погасив свечи на пультах, удалялись. Наконец в оркестре осталось всего два скрипача, один из них — сам Гайдн. Доиграв трепетную, словно молящую о чем-то мелодию, они ушли. Сцена осталась погруженной в темноту. Князь Эстерхази понял намек Гайдна и распустил капеллу на отдых.

Несмотря на многие тяготы жизни, Гайдн всегда оставался человеком общительным, веселым, наход-

Вольфганг Амадей Моцарт.

чивым. И музыка его была наполнена жизнелюбием, сердечностью и добродушным юмором, пронизана интонациями австрийских, венгерских, чешских, словацких и хорватских песен и танцев, отражавших картины природы и народного быта.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791)

Родина Мóцарта — город Зальцбург, расположенный в одной из самых живописных местностей Австрии. В XVIII в. город входил во владения архиепископа Зальцбургского. Подобно другим знатным феодалам, архиепископ держал капеллу — хор и оркестр. Придворным композитором, капельмейстером и скрипачом был Леопольд Моцарт.

Судьба одарила его необыкновенными детьми. Восьмилетняя Наннерль делала блестящие успехи в игре на клавесине. Вольфганг уже в три года повторял пьесы, которые разучивала его сестра, а шести лет сочинял небольшие сонаты для клавесина, импровизировал на этом инструменте.

Не удивительно, что, несмотря на необходимость дополнительных заработков (жалованья в капелле на жизнь не хватало), Леопольд Моцарт все же сам занимался с детьми. Не удивительно было и то, что он решил показать их в императорских и королевских дворцах и в больших городах.

Месяц, проведенный в 1762 г. в Вене, убедил, что сомнений в дальнейшем успехе быть не может. Чудодети много выступали, получали богатые подарки... Следующая поездка Вольфганга и Наннерль с отцом длилась три с половиной года — концерты в Германии, Швейцарии, Бельгии, длительное пребывание в столицах Европы — Лондоне и Париже.

«Иной капельмейстер умирает, не выучив того, что умеет этот ребенок!» — заметил один из слушателей, услышав игру десятилетнего Моцарта по его возвращении на родину.

Жизнь Вольфганга в Зальцбурге проходила в усердных занятиях по композиции (искусству сочинения музыки), по школьным предметам. Он совершенствовался в игре на клавесине, скрипке, органе.

В 1768 г. Моцарт пишет первые комические оперы — «Притворная простушка», «Бастьен и Бастьенна». Два с лишним года он проводит с отцом в Италии. После блестящих выступлений, после арий, безукоризненно написанных в духе итальянской музыки, ему, гениальному подростку, знаменитый Миланский оперный театр заказывает большую оперу-сериа. «Митридат, царь понтийский» — так называлась эта опера, прошедшая в конце 1770 г. с огромным успехом.

В Болонье знаменитый педагог, разносторонне образованный музыкант и ученый Мартини дает согласие заниматься с ним. Четырнадцатилетний Моцарт, с легкостью выдержав испытания, доступные немногим искушенным музыкантам, удостаивается звания члена Болонской филармонической академии.

И вот опять Зальцбург. После крупных городов Европы — провинция отсталой страны, после признания его, Моцарта, лучшими музыкантами как равного — ярмо службы у архиепископа. Все существо Моцарта восстает против унижения. Архиепископ преследует Моцарта за его смелость и моральное превосходство. Он хотел запретить Моцарту выполнять заказ из Мюнхена. Но отказать правителю Баварии — курфюрсту — неудобно. И в начале 1775 г. в Мюнхене с большим успехом идет опера Моцарта «Мнимая садовница».

Моцарт стремится покинуть Зальцбург. Но найти работу в других городах (Мюнхене, Вене, Аугсбурге, Мангейме) ему не удается. Всюду местные музыканты видят в нем опасного конкурента.

После скитаний 1777—1779 гг. Моцарт вынужден был вернуться в Зальцбург. Его ум, как никогда, стремился к свету и простору, его творческий гений — к огромному полету. В инструментальных сочинениях этих лет — симфониях, дивертисментах для симфонического оркестра, серенадах для различных ансамблей, сонатах, концертах — все явственнее проступают черты, свойственные только ему, Моцарту.

Вместе с тем отношения с архиепископом обостряются до предела, и в 1781 г. Моцарт уезжает в Вену.

В первый год жизни в Вене судьба оказалась к Моцарту благосклонной, хотя на службу при императорском дворе надежды не было. Там царило преклонение перед итальянской оперой. Правда, Моцарт получил заказ на комическую оперу на родном языке от Придворного национального оперного театра. На сцене этого театра отечественная оперная труппа ставила зингшпили — музыкальные спектакли бытового или сказочного характера, где сольное и хоровое пение и танцы чередовались с разговорными диалогами. Моцарт написал оперу «Похищение из сераля» (1782). Эта опера-зингшпиль имела большой успех у демократической публики и в Вене, и в городах Германии.

В своем творчестве Моцарт шел по пути создания национального искусства. Он стал *основоположником австрийской классической оперы*. В зингшпилях были ее истоки.

В 1785—1786 гг. Моцарт пишет оперу «Свадьба Фигаро» по одноименной комедии французского драматурга Бомарше. Затея весьма смелая, если учесть, что постановка комедии в Вене была запрещена: слишком беспощадно и очевидно показывалось в ней моральное превосходство людей из народа над аристократией. С помощью либреттиста оперы аббата Да Понте удалось добиться постановки оперы.

В 1787 г. Моцарт создает оперу «Дон Жуан». Дон Жуан Моцарта — человек, полный жизненных сил, смело бросивший вызов церкви и богу.

Впервые в самой музыке оперных арий раскрывались характеры действующих лиц, в музыке ансамблей отражались их взаимоотношения. Не вымышленные герои, но современные Моцарту люди с их сложным душевным миром предстают перед слушателями в этих операх. Впервые музыка оркестра так глубоко и полно воплощает содержание оперы, ее образы и развивается подобно музыке симфоний.

Материального благополучия сочинение музыки Моцарту не приносит. Ни оперы, ни его столь же гениальные три последние симфонии, ни замечательные песни («Фиалка» и др.), ни смычковые квартеты и клавирные концерты последних лет — эти подлинные вершины творчества — не спасают его от нужды. Не дают нужных средств и непревзойденная игра на клавесине, и редкий дар импровизации.

Тяжелая жизнь подрывает физические силы Моцарта. Но духовные силы не изменяют ему. Композитор по-прежнему приветлив, детски простодушен, общителен, по-прежнему непрерывно работает. В 1791 г. он дарит миру еще два бессмертных произведения: оперу-зингшпиль «Волшебная флейта» и «Реквием».

«Реквием» был последним произведением Моцарта. Таинственная обстановка заказа этого заупокойного богослужения — появление незнакомца в черном одеянии, скрывшего имя заказчика, — подействовала на крайне утомленного Моцарта самым удручающим образом. Он не мог освободиться от мысли, что пишет «Реквием» для своих похорон. Истина же заключалась в том, что заказчик желал получить ноты и затем выдать это произведение за свое.

В предчувствии близкой смерти Моцарт указал своему ученику Зюсмайру, как докончить «Реквием». По его просьбе друзья, собравшиеся у него, исполнили то, что он успел написать сам. Это было 4 декабря 1791 г. В ночь на 5-е Моцарта не стало.

Погода была холодная, ненастная. Лишь несколько человек пришли отдать Моцарту последний долг. До кладбища не дошел почти никто. Так блестящая музыкальная Вена проводила в последний путь Моцарта — одного из редких гениев, чье творчество принадлежит всему человечеству.

Безупречная, сияющая красота царит во всем, что он писал, и сочетается с глубокой правдой жизни, в которой сплетается серьезное и комичное, веселое и трагичное, повседневное и необычное. Как ярки эти черты в операх «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта», отразивших передовые социальные и этические идеи эпохи. В его дивертисментах и серенадах, в симфонии ми-бемоль мажор (1788) запечатлена музыка, которая звучала в быту австрийцев. Страницы чистейшей лирики Моцарта раскрываются в его сонатах. Эта лирическая сторона его творчества завершается симфонией соль минор (1788) — трепетной, светлой в своей грусти. Подобно зарницам, предвестникам грозы и бури, то там, то здесь вспыхивают искры боли и гнева и, преображенные неугасимой верой в победу добра, сливаются в симфонию до мажор («Юпитер», 1788). Масштабностью и мужеством это творение Моцарта во многом предвосхищает симфонии Бетховена.

Музыка Моцарта, светлая и лучезарная, вселяет веру в победу разума и справедливости над мраком и злом.

Классическая музыка XIX в.

XIX век! Сколько славных имен, близких и известных людям, сколько стран, обогативших своей национальной музыкой сокровищницу музыкального искусства! Музыка в XIX в. звучит прежде всего в *концертных залах*, в исполнении *симфонических оркестров, виртуозов-солистов*. Повсюду открываются оперные театры, расширяется музыкальное образование, появляются музыкальные газеты и журналы. Перед деятелями музыкального искусства встает сложная задача — воздействовать на вкусы публики, заполняющей концертные залы и оперные театры, учить людей отделять истинно прекрасное и глубокое от просто приятного и развлекающего. Композиторы XIX в. — это страстные борцы за утверждение подлинно народного, национального искусства, воспитывающего людей в духе самых благородных и светлых идей времени. Они нередко выступают не только со своими музыкальными произведениями, но и со словом о музыке, поясняя ее содержание и смысл, стремясь приобщить к ней как можно большее число людей. И сейчас статьи и книги Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера помогают нам разобраться в сложном мире музыкальных образов и идей и прошлого и настоящего.

Если, говоря о музыке XVII—XVIII вв., мы могли ограничиться рассказом о 3—4 странах, то теперь это невозможно. «Старые» музыкальные державы продолжают задавать тон, но и новые, молодые силы выходят вперед. Польша выдвигает *Шопена* (см. ст. «Фридерик Шопен») и классика национальной оперы *Станислава Монюшко* (1819—1872). Его опера «Галька» — правдивая история о горькой доле крестьянской девушки. В Венгрии оперы создает *Ференц Эркель* (1810—1893, «Ласло Хуньяди», «Банк бан»), гордые ритмы венгерских мелодий Европа слышит в произведениях *Листа* (см. ст. «Ференц Лист»). Все жанры музыкального искусства представлены в творчестве чехов — *Сметаны* и *Дворжака* (см. статьи об этих композиторах). Из Чехии были родом многие музыканты—композиторы и исполнители, работавшие в Австрии, Германии, России и других странах. Норвегию представляет *Григ* (см. ст. «Эдвард Григ»), Испанию — *Исаак Альбенис* (1860—1909). Все они вносили в европейскую музыку свежее дыхание народных напевов своих стран, прославляли их честь и национальное достоинство. Выдвижение молодых школ часто было связано с национально-освободительной борьбой. Восстание 1830—1831 гг. в Польше, борьба Венгрии и Чехии за независимость нашли отклик в произведениях Шопена, Листа, Сметаны.

Но вернемся к началу века, в Вену. Здесь звучат сонаты, симфонии, концерты, квартеты Бетховена. Его музыка стала примером для всех композиторов XIX в. Завет Бетховена: «Музыка должна высекать огонь из людских сердец» — был подхвачен его многочисленными последователями. Но современники, слушавшие в 1824 г. его грандиозную Девятую симфонию, наверное, и не могли себе представить, какие далекие пути проложило в будущее искусство великого композитора (см. ст. «Людвиг ван Бетховен»). В Вене пишет свои песни и симфонии *Шуберт* (см. ст. «Франц Шуберт»). В его музыке обрисовалось новое направление — *романтизм*. Жизнь человеческой души, лирика — нежная и проникновенная, бурная и мятежная — вот что стало основным содержанием романтической музыки. Очень любили романтики и сказочные сюжеты, народные предания, часто обращались к образам природы.

В 1821 г. немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель *Карл Мария фон Вебер* (1786—1826) поставил в Берлине оперу «Вольный стрелок». На сцене ожили картины немецкого леса, герои народного сказания, зазвучали мелодии свадебных и охотничьих песен, крестьянских маршей и танцев. Оперу приняли восторженно. Ее мотивы можно было услышать на улице, в домах жителей Берлина, Дрездена и других немецких городов. С успехом прошла она по всей Европе.

Фантастическую, сказочную струю музыки Вебера словно подхватил его младший современник — *Феликс Мендельсон* (1809—1847). В 1826 г. они оба обратились к очень близким сюжетам: Вебер написал свою последнюю оперу «Оберон», а Мендельсон — первое большое симфоническое произведение — увертюру к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Таинственный, сказочный лес, проказники-эльфы, веселые танцы ремесленников, приключения влюбленных — эти образы Шекспира Мендельсон нарисовал средствами оркестра. Шумная жизнь итальянских городов, угрюмые, печальные пейзажи и легенды Шотландии стали содержанием его «Итальянской» (1833) и «Шотландской» (1842) симфоний. Мендельсон вслед за Шубертом насыщал инструментальную музыку песенными мелодиями. Он так и называл свои фортепианные пьесы— «песни без слов». А как чудесно поет скрипка в его замечательном Концерте для скрипки с оркестром (1844)!

Много сделал Мендельсон-дирижер и для знакомства публики с забытыми в то время произведениями прошлого. В 1829 г. в Берлине прозвучали «Страсти по Матфею» — одно из грандиознейших произведений Баха. Особенно широко развернулась деятельность Мендельсона в Лейпциге. Тут он дирижировал оркестром, исполняя многие прекрасные клас-

сические произведения, тут основал первую в Германии консерваторию (1843).

В Лейпциге начинал свой творческий путь его современник — пламенный романтик, величайший лирик *Шу́ман*. Продолжив дело Шуберта и Мендельсона, Шуман вместе с Шопеном и Листом явился создателем романтической фортепианной музыки XIX в. (см. ст. «Роберт Шуман»). Их музыка — необъятный мир человеческих чувств, который таит в себе бесконечно много и для тех, кому посчастливится играть эти произведения, и для тех, кто их слушает. Это глубоко искренние и страстные высказывания вдохновенных поэтов фортепиано.

А теперь вспомним и о той стране, откуда мы начинали когда-то историю оперы. Как и раньше, трудно остановиться в каком-нибудь одном итальянском городе — всюду ставятся оперы, всюду звучит музыка. Но это говорит не только о привязанности итальянцев к любимому искусству. Италия, как и в феодальные времена, по-прежнему не составляет единого государства. Большая ее часть находится под гнетом Австрийской империи. Свирепствует цензура. И только музыка обладает правом голоса. Поэтому так любят итальянцы свою оперу и так жадно прислушиваются к патриотическим идеям, проникающим через цензурные рогатки в ее тексты. Из Италии по всей Европе разносится слава *Росси́ни* (см. ст. «Джоаккино Россини»), а вслед за ним — его младших современников — *Винченцо Белли́ни* (1801—1835) и *Гаэтано Донице́тти* (1797—1848). Новый расцвет переживает уже знакомое нам искусство бельканто в изумительных по красоте и пластике мелодиях Беллини, в пении прославленных Джованни Рубини, Джудитты Паста. Мелодиями Беллини восхищались Шопен и Глинка. В его знаменитой опере «Норма» (1831) слышны и отзвуки героической борьбы итальянцев за свободу и единство родины. Полнее же и глубже всех выразил устремления своего народа великий «маэстро итальянской революции» *Ве́рди* (см. ст. «Джузеппе Ве́рди»).

В 30-е годы центр европейской музыкальной жизни перемещается в Париж — город революций и баррикад, город писателей и художников, город величайших контрастов и противоречий буржуазного мира. В Париж съезжались музыканты из всех европейских стран — Россини и Беллини, Лист и Шопен, Вагнер и Глинка. Здесь давал концерты гениальный виртуоз и композитор *Никколо Паганини* (1782—1840), которого у себя на родине, в Италии, церковники обвиняли в том, что он продал душу дьяволу: так зачаровывал он слушателей своей игрой на скрипке. Нередко устраивались и состязания пианистов-виртуозов — тут обычно побеждал Лист.

Но больше всего, наверное, парижане любили театр. Аристократическая публика предпочитала Театр итальянской оперы. Известностью пользовались и Театр комической оперы — «Опера комик», и, конечно, «Гранд-Опера» — Театр большой оперы, где царил *Джакомо Мейербе́р* (1791—1864). Здесь преобладали исторические сюжеты с захватывающей интригой, со сценами бунтов, заговоров («Гугеноты» Мейербера). Острый драматизм событий, массовые хоровые сцены, мощное, красочное звучание оркестра, богатые декорации, помогавшие слушателям перенестись в далекие времена,— вот основные черты большой романтической оперы.

Сродни театральному искусству Франции были и симфонии *Гектора Берлио́за* (1803—1869). Великий французский симфонист, как и многие другие романтики (например, Шуман или Лист), писал программную музыку, т. е. давал названия своим симфониям («Фантастическая»), воплощал в них образы известных литературных произведений («Гарольд в Италии» — по поэме Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда»; «Ромео и Джульетта» — по трагедии Шекспира). В некоторые симфонические произведения он вводил хор и солистов. Музыка Берлиоза напоминает о революционных битвах Франции. В дни июльской революции 1830 г. он сделал переложение для хора и оркестра «Марсельезы». Его «Траурно-триумфальная симфония» (1840) и «Реквием» (1837) посвящены памяти жертв июльской революции. Берлиоз писал свои произведения для очень большого числа исполнителей и мечтал о том, чтобы тысячи людей слушали их прямо на площадях и улицах Парижа. Берлиоз — настоящий волшебник оркестра, добивавшийся его действительно фантастического звучания.

Рубеж в жизни XIX в. проложили революционные движения 1848—1849 гг., прошедшие по всей Европе. В оперный театр приходят новые темы. Все больше внимания композиторы уделяют внутреннему миру своих героев, раскрытию их жизненных драм. В Париже в 1859 г. в Театре лирической оперы (в «Театре лирик») состоялась премьера оперы *Шарля Гуно́* «Фауст». На сцене этого театра ставились оперы *Жоржа Бизе, Амбруаза Тома́, Жюля Массне́* («Вертер», «Манон»). Обращаясь к сложным, нередко философским произведениям мировой литературы («Фауст» и «Страдания молодого Вертера» Гёте, трагедии Шекспира), композиторы с особенной любовью рисовали лирические образы героинь — Маргариты в «Фаусте», Джульетты в «Ромео и Джульетте» (тоже опера Гуно). Прекрасные женские образы появились и во французском балете — в «Жизели» *Адольфа Ада́на*, в «Коппелии» *Лео Дели́ба*.

Никколо Паганини.
Рисунок Д. Энгра.

Сцена из оперы «Кармен» Ж. Бизе. Большой театр СССР. Москва. В роли Кармен — Е. Образцова.

Возник во Франции и еще один новый музыкально-сценический жанр. Знаменитый *Жак Оффенба́х* (1819—1880) создает веселые спектакли, где музыка чередуется с остроумными диалогами, — *оперетты*. В своих операттах («Прекрасная Елена», «Парижская жизнь») Оффенбах иногда остро высмеивал современную ему жизнь парижских обывателей.

Вершина оперного реализма во французской музыке XIX в. — «Кармен» *Бизе́*. На оперной сцене раскрылась настоящая правда жизни со всем ее драматизмом, глубиной и действительно потрясающей силой (см. ст. «Жорж Бизе»).

Конечно, история оперы в XIX в. будет далеко не полной, если мы не вспомним ее великого реформатора *Ва́гнера*. Может быть, он и привлек внимание композиторов к опере как музыкальной драме, где музыка способствует выражению глубоких, нередко философских идей, где исключительно важную роль играет партия оркестра (см. ст. «Рихард Вагнер»).

В Германию нас возвращает не только имя Вагнера. Здесь в тихом городе Веймаре, где когда-то жили Бах, Шиллер, Гёте, пишет свои фортепианные и симфонические произведения *Лист*. Со всей Европы съезжаются к нему композиторы, многочисленные ученики (см. ст. «Ференц Лист»). В Гамбурге начинает свою творческую деятельность *Иоганнес Брамс* (1833—1897). Произведения Брамса исполняются главным образом в Вене — городе Бетховена и Шуберта; к ним во многом близок Брамс в своих симфониях. В Вене звучат и симфонии *Антона Бру́кнера* (1824—1896) — одного из крупнейших музыкантов второй половины XIX в. По-прежнему любят в этом городе вальсы — их пишет *Иоганн Штра́ус-сын* (1825—1899), знаменитый «король вальсов».

Людвиг ван Бетховен (1770—1827)

16 декабря 1770 г. в прирейнском городке Бонне родился Людвиг ван Бетхо́вен. Его мать была дочерью повара, отец служил в придворной капелле.

Незаурядное музыкальное дарование мальчика проявилось в раннем детстве, но по-настоящему заниматься композицией он начал в двенадцать лет. Его восхождение к вершинам творчества и мастерства не было быстрым и легким. Он работал много и упорно. Изучая бетховенские «Тетради набросков», французский писатель Ромен Роллан с удивлением увидел, что некоторые знаменитейшие свои мелодии композитор завоевывал «такт за тактом... ноту за нотой...».

Бетховен рано познал несправедливость, горечь унижений и обид. Его отец, корыстолюбивый, деспо-

Людвиг ван Бетховен.

тичный, задумал сделать из него приносящего доход вундеркинда. Жестокими побоями «вколачивал» он в мальчика музыкальные навыки, заставляя его с утра до вечера упражняться в игре на фортепиано и скрипке. Суровость и грубость отца надломили душу ребенка, наложили неизгладимый отпечаток на его характер. Человек огромного жизнелюбия, редкой нравственной чистоты и благородства, жаждущий дружбы и любви, Бетховен навсегда остался замкнутым, необщительным, резким в обращении с окружающими.

Эта замкнутость, углубленность в себя усилились с годами, когда над композитором нависла неотвратимая угроза глухоты. «Я веду жалкую жизнь,— признавался он в письме к доктору Вегелеру,— два года уже, как я избегаю всякого общества, так как у меня недостает духу сказать людям: я глух... О, если бы я избавился от этой болезни, я обнял бы весь мир... Я схвачу судьбу за глотку. Совсем согнуть меня ей не удастся».

Первым человеком, оказавшим решающее влияние на музыкальное и общее развитие Бетховена, был Кристиан Готлоб Нефе. Он не только обучал его основам музыкальной теории и композиции, игре на органе и клавесине, но также привил ему вкус к поэзии, литературе, философии.

В 1782 г. при содействии Нефе были напечатаны вариации Бетховена на тему марша композитора Дреслера и три фортепианные сонаты. «Этот юный гений, — писал о своем ученике Нефе, — заслуживает поддержки...»

В 1787 г. Бетховен поехал в Вену, где в то время жил и работал Моцарт. Прослушав фортепианную импровизацию семнадцатилетнего музыканта, Моцарт сказал присутствующим: «Обратите внимание на этого человека, о нем будет говорить весь мир...»

Но Бетховену не довелось стать учеником Моцарта. Его пребывание в Вене было прервано сообщением о болезни матери. Она скончалась вскоре после его возвращения в Бонн.

Бетховен нежно любил свою мать — добрую, бесхитростную женщину, как и он, страдавшую от деспотизма отца. Он тяжело переживал ее смерть. Волевой и деятельный юноша добился от курфюрста права опеки над жалованьем отца, пропивавшего почти весь свой заработок. Чтобы обеспечить безбедную жизнь себе и подрастающим братьям, он становится альтистом придворной капеллы, помощником органиста, концертмейстером, разучивающим с певцами оперные партии, учителем музыки. И при этом успевает сочинять произведения, в которых уже чувствуется рука будущего великого мастера-монументалиста.

Музыкальная и культурная жизнь Бонна не удовлетворяла Бетховена. Он стремился в Вену — город Гайдна и Моцарта, город музыки, театра.

Заручившись рекомендательными письмами, Бетховен осенью 1792 г. приехал в Вену. Его проникновенная игра и талантливые импровизации покорили венскую публику. Это был непривычно новый исполнительский стиль — страстный и героический.

Получает признание Бетховен и как композитор. В 1795 г. были изданы три фортепианных трио, в которых знатоки отметили «вдохновение, могущее утешить мир, оплакивающий смерть Моцарта».

Но Бетховен, достигший уже высокого уровня мастерства, был беспредельно требователен к себе. Желая пополнить свои теоретические знания и выработать индивидуальную композиторскую технику, он берет уроки у Гайдна, а позже — у Альбрехтсбергера и Сальери. Однако, как ни плодотворны были эти занятия, своим колоссальным творческим ростом Бетховен обязан прежде всего самому себе: своему неустанному, напряженному труду.

Среди сочинений Бетховена, изданных с 1795 по 1802 г., — три концерта для фортепиано с оркестром, две симфонии, шесть струнных квартетов, фортепианные и струнные трио, семнадцать фортепианных сонат.

Восьмую, «Патетическую» сонату (1799) Ромен Роллан считал одним из поразительных «бетховенских диалогов, подлинных сцен из драмы чувств». А о музыке сонаты, получившей название «Лунная» (1801), Роллан говорил: «В ней больше страдания и гнева, чем любви». Сонату эту Бетховен посвятил юной аристократке Джульетте Гвичарди, глубоко им любимой, но обманувшей его надежды.

Горечь неразделенной любви и страх перед надвигающейся глухотой сделали жизнь Бетховена невыносимой. Уверившись в неизлечимости своей болезни, он решает умереть и уезжает в предместье Вены Хейлигенштадт, где пишет завещание, адресованное братьям Карлу и Иоганну.

Но воля к жизни и творчеству побеждают. Композитор начинает работу над дерзновенно-новаторской Третьей симфонией (1804). В ней, по словам Чайковского, «раскрылась впервые вся необъятная, изумительная сила творческого гения Бетховена».

Вначале симфония была посвящена Наполеону Бонапарту, но, узнав, что Наполеон провозгласил себя императором, композитор в ярости разорвал титульный лист партитуры и дал симфонии новое название — «Героическая». Бетховену, убежденному демократу, сторонника французской революции с ее лозунгом свободы, равенства и братства, герой представлялся борцом, чуждым личных, эгоистических побуждений, готовым пожертвовать собой ради счастья народа.

Почти в одно время с «Героической» симфонией были написаны фортепианные сонаты «Аврора» (1804), «Аппассионата» (1805) и Девятая соната для скрипки и фортепиано (1803), получившая впоследствии название «Крейцерова» (Бетховен посвятил ее парижскому скрипачу Родольфу Крейцеру).

«Крейцерова соната» — вдохновенный дуэт скрипки и фортепиано. Она полна благородства, мужественной красоты, трагедийной силы чувства.

Как бы особняком стоит фортепианная соната «Аврора». В ней нет неожиданных звуковых контрастов, она вся словно соткана из лучей утренней зари.

Одно из величайших творческих достижений Бетховена — «Аппассионата». Это произведение очень любил и высоко оценил В. И. Ленин.

Единственная опера Бетховена — «Фиделио» (1805), — по собственному его признанию, стоила ему «наибольших мук при рождении» и «доставила наибольшие огорчения». Она была холодно встречена венской публикой и выдержала лишь несколько представлений. Эта опера, воспевающая героизм, стойкость, самоотверженную любовь, стремление к свободе, близка по духу к таким произведениям зрелого Бетховена, как Пятая симфония (1808) и музыка к драме Гёте «Эгмонт» (1810).

«Пятая симфония, — говорил А. В. Луначарский, — отражает... музыку революции... Это симфония нависшего над человечеством рока и напряженного сопротивления ему». В ней с огромной художественной силой показано движение от мрака к свету, прочерчен весь путь борьбы и победного торжества воли и разума.

Революционными идеями, героической борьбой за свободу проникнута и музыка бетховенского «Эгмонта». Композитор всегда проявлял большой интерес к творчеству Гёте. Он серьезно думал об опере на сюжет гётевского «Фауста», сочинил на стихи Гёте лучшие свои песни.

Среди шестнадцати струнных квартетов Бетховена особое место занимают так называемые «русские» квартеты: Седьмой, Восьмой и Девятый (1806). Композитор написал их по заказу русского посла в Вене графа А. К. Разумовского и в двух из них использовал мелодии русских народных песен.

Девять бетховенских симфоний — это, по словам русского композитора А. Н. Серова, «девять миров симфонических». Последняя, Девятая симфония (1823) — творческий итог всей жизни великого композитора. Она освящена идеей всеобщего равенства и братства. Финал симфонии, в который Бетховен ввел хор и певцов-солистов, написан на текст оды Шиллера «К радости». Он звучит как победоносный гимн, славящий единение, счастье и свободу. «Человек, которому мир отказал в радости, — говорит Ромен Роллан, — создает радость сам, чтобы отдать ее миру. Он выковывает ее из своего страдания, как выразил он в гордых словах, которые могут служить... девизом всякой героической души: «Через страдания к радости».

Гений, одаривший человечество бессмертными творениями, кончил жизнь в бедности и одиночестве.

Русский критик В. В. Стасов называл Бетховена музыкантом, «какого не являлось в мире с тех пор, как существует музыка», который «наложил печать своей личности и своего мощного, необычайного почина на музыку всего последующего столетия».

Современник Великой французской революции, Бетховен отразил в своем творчестве великие народные движения этой эпохи, ее прогрессивные идеи.

Музыка Бетховена обращена к миллионам людей. Не только к современникам, но и к людям грядущих поколений. Она и сегодня радует, вселяет мужество, зовет на борьбу за счастье на всей земле.

Франц Шуберт (1797—1828)

Франц Шу́берт — великий австрийский композитор, автор фортепианных и оркестровых произведений, музыки для театра, инструментальных ансамблей и более всего — песен. Именно они создали композитору необычайную популярность и славу еще при

Франц Шуберт.

жизни. Разные по характеру, по настроению, песни Шуберта отличаются проникновенной общительностью, искренней доверчивостью и необычайной чистотой чувств. По выражению Б. Асафьева, Шуберт обладал редкой способностью «...ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей...» Послушайте песенные циклы на стихи австрийского поэта Вильгельма Мюллера «Прекрасная мельничиха» (1823) — маленькую «повесть» о пробуждающейся любви, счастье общения с природой и первых утратах — и «Зимний путь» (1827), где повзрослевший и безысходно одинокий герой, терзаемый лишениями, сохраняет верность своей отвергнутой любви и надежду. Вспомните известную балладу «Лесной царь» (1815) на стихи Гёте, «Форель» (1817), «Смерть и девушка» (1817).

Почти полтора столетия отделяют нас от трагически короткой жизни композитора (всего 31 год!) и связывают с его огромным творческим подвигом, ведь именно так следует назвать тяжкий и вдохновенный труд, результат которого — художественное открытие: новое постижение мира, его непреходящих ценностей. В историю музыки Шуберт вошел как величайший представитель нового направления — *романтизма*.

...Представим себе Австрию начала XIX в. Мрачный режим меттерниховской реакции — цензура, тайная полиция, жестокое пресечение свободомыслия, и прежде всего в среде молодежи. Где выход? Композитор находит его в музыке.

Сын школьного учителя из венского предместья Лихтенталь, с ранних лет Шуберт участвует в домашних концертах, учится играть на фортепиано, скрипке, альте, поет в церковном хоре, пробует сочинять. Пять лет проводит он в конвикте — интернате для мальчиков — певчих придворной капеллы; здесь он занимается композицией у знаменитого тогда Сальери.

Но карьера музыканта видится его отцу ненадежной, и по его настоянию Шуберт поступает на курсы при учительской семинарии. Работа в начальной школе почти не оставляет времени для музыки. Тяжкая ссора с отцом, уход из семьи, смерть горячо любимой матери, трагедия одиночества и постоянные материальные лишения. Такова его юность. Лишь ненадолго покидает он Вену, нанятый учителем музыки к дочерям графа Эстерхази в его поместье Желиз. Единственная «отдушина» — общество друзей, знаменитые «шубертиады» и музыка, музыка... в ней вся его жизнь.

Молодежь с упоением танцевала на вечеринках прелестные лендлеры и вальсы, рождавшиеся тут же, у нее на глазах, в импровизациях чуть неуклюжего, до боли застенчивого музыканта. Чуть ли не в каждом доме предместий Вены, а затем и по всей Австрии любительские инструментальные ансамбли, фортепианные дуэты разыгрывали его музыку, удивительно мелодичную и задушевную. Словом, произведения его никого не оставляли равнодушными. Разве что издателей. Они обрекали молодого музыканта на полуголодное существование. Как часто, не имея средств даже на нотную бумагу, на крышу над головой, он пользовался гостеприимством и поддержкой друзей, но и те не смогли до конца понять таланта Шуберта. Не случайно один из них — Хюттенбреннер — более 40 лет после смерти Шуберта держал у себя его гениальную симфонию, прозванную «Неоконченной» (1822), — первую в Европе лирико-драматическую исповедь страдающей личности и гимн светлым надеждам — и не сделал ничего для ее исполнения. Композитор так и не услышал ни одной из своих зрелых симфоний в оркестровом звучании, а единственный авторский публичный концерт состоялся за 8 месяцев до его смерти... Лишь с 1821 г. стали издаваться произведения Шуберта, а сочинял он их непрерывно уже с 1813 г.; за один только 1815 г. композитор написал более 140 прекрасных песен, и это не считая произведений в других жанрах.

...А Вена бездумно развлекалась в придворно-аристократических салонах. И этой пустоте Шуберт противопоставляет поэзию народного быта. Впервые в истории искусства романтизм обернулся не бегством от действительности в самого себя, а беспредельной верой в ценность человека, его внутреннего мира, в способность к духовной стойкости. Вслед за революционной патетикой классической музыки, взывав-

Роберт Шуман.

шей к человечеству, прозвучал интимный голос человека, иногда счастливого, чаще страдающего и одинокого, но всегда прекрасного. Песни и инструментальные сочинения Шуберта проникнуты простыми и сильными чувствами, объединяющими людей в стремлении к добру, справедливости и красоте.

Роберт Шуман (1810—1856)

Человек большой и светлой души, мечтатель и выдумщик, очень любивший людей — взрослых и детей, — таким предстает в своей музыке Роберт Шу́ман — великий немецкий композитор-романтик. Шу́мана можно сравнить с хорошо знакомым вам сказочником Хансом Кристианом Андерсеном. Оба они обращались к самому лучшему в людях: к их способности замечать красоту и добро, видеть чудесное и необыкновенное в полевом цветке, в шелесте леса, прислушиваться к тайному голосу человеческого сердца.

Шуман много писал о детях и для детей. Его фортепианные пьесы, входящие в «Альбом для юношества» (1848), «Детские сцены» (1838), и «Альбом песен для юношества» (1849) раскрывают мир детских забав, радостей и огорчений, рисуют картинки окружающей жизни. Тут и горечь «Первой утраты», и «Веселый крестьянин, возвращающийся с работы» (пьеса звучит, как народная песня), и взволнованные «Отзвуки театра», и жалобная песенка маленького некрасивого совенка (вспомните «Гадкого утенка» Андерсена), и песочный человечек, приносящий детям сны.

Шуман обладал удивительной способностью рисовать в музыке портреты людей или сказочных героев, схватывать одним штрихом самое характерное в их облике, повадке, настроении. Таков его фортепианный цикл «Карнавал» (1835), где словно кружатся в стремительном танце или медленно проходят, погруженные в свои мысли, персонажи под масками Пьеро и Арлекина, веселых бабочек или танцующих букв. Тут Шуман изобразил и своих современников: знаменитого итальянского скрипача Паганини, увлекавшего всех своей гениальной игрой, и Шопена — «поэта фортепиано», музыкой которого Шуман горячо восхищался.

Встретим мы здесь Флорестана и Эвсебия. Так Шуман назвал выдуманных им героев, от имени которых он писал статьи о музыке или как бы высказывался в своих фортепианных пьесах. Флорестан всегда в движении, в полете, в танце, он остро, иногда едко шутит, его речь горяча, порывиста и возбужденна. Эвсебий любит мечтать в уединении, даже посреди шумного маскарада он погружен в свои мысли, говорит он тихо, сосредоточенно и проникновенно.

На чередовании таких резко различных, контрастных тем или целых небольших пьес (миниатюр) построены многие фортепианные произведения Шумана. Это «Бабочки» (1831), «Карнавал», «Фантастические пьесы» (1837), «Давидсбюндлеры» (1837), «Крейслериана» (1838) и др. Названия их говорят о том, что Шуман писал для фортепиано в основном программную музыку. Так, «Крейслериана» связана с именем героя немецкого писателя Э. Т. А. Гофмана (см. т. 11 ДЭ, ст. «Эрнст Теодор Амадей Гофман»). Крейслер — музыкант, страстно влюбленный в искусство. Он так поглощен музыкой, так увлечен ею, что окружающие считают его чудаком, даже сумасшедшим. Давидсбюндлеры — члены придуманного самим Шуманом союза «Давидова братства» (по имени легендарного царя Давида, покровителя искусств). Флорестан и Эвсебий — тоже давидсбюндлеры. Ими могли быть все, кто по-настоящему любил музыку и стремился сказать в ней новое слово.

Все эти произведения (сюда относятся еще «Симфонические этюды», три сонаты, фантазия) Шуман написал в 30-е годы XIX в. в Лейпциге. Их можно назвать поэтическими дневниками, в которых он выразил все свои мечты, стремления, порывы. Ведь Шуман сам был и Флорестаном, и Эвсебием... Его первая соната вышла с подзаголовком: «Посвящается Кларе Флорестаном и Эвсебием». Клара Вик — юная талантливая пианистка, которую Шу-

ман полюбил со всей пылкостью своей истинно романтической натуры. Мыслями о ней проникнуты многие страницы его сочинений.

Фридрих Вик, отец Клары, чинил молодым людям множество препятствий. Только в 1840 г. мечта Шумана осуществилась. В тот счастливый год он написал много прекрасных песен — среди них цикл «Любовь поэта» на слова Генриха Гейне (этот поэт был особенно близок Шуману), баллада «Два гренадера» (на его же слова), циклы «Мирты» (свадебный подарок Кларе), «Любовь и жизнь женщины».

В последующие 15 лет Шуман создал еще много значительных произведений: четыре симфонии, камерные ансамбли, увертюры (лучшая — к драматической поэме Байрона «Манфред»), концерты, оратории, оперу «Геновева» (1848).

Но главное в творчестве Шумана — это все-таки его фортепианная музыка и песни. Именно здесь полностью раскрылся девиз Шумана: «Освещать глубину человеческого сердца — вот назначение художника». Шуман сам искал новые пути в искусстве и остро чувствовал новизну и смелость других композиторов. Он первым угадал гениальность Шопена, раскрыл значение музыки Шуберта, Берлиоза, Брамса. Шуман замечательно писал о музыке. Его статьи, «Советы молодым музыкантам» стоит почитать всем, кто интересуется музыкой.

Необычные, очень тонкие, иногда причудливые, иногда затаенные и требующие чуткого вслушивания, шумановские образы не сразу захватили публику, которая в те годы больше увлекалась внешне блестящим искусством многочисленных виртуозов. Русские композиторы высоко оценили творчество Шумана. Особенно любил Шумана П. И. Чайковский, считавший его самым великим композитором-романтиком XIX в.

Рихард Вагнер (1813—1883)

«Тангейзер в сияющей пещере Венеры, в тоске рвущийся прочь... девушка, обвиненная в страшном преступлении, брошенная без помощи, на защиту которой в последний час приплывает на гигантском лебеде окруженный сиянием святой рыцарь; дочери Рейна, с песнями снующие, как золотые рыбки, в блистательных пучинах метафизической реки вокруг золотого клада; крылатые валькирии в тучах и молниях, со своим бешеным кличем «Гойотого» несущиеся на стихийных конях...» Так описывает образы вагнеровских опер А. В. Луначарский.

Многие годы мечтал Рихард Вагнер о необычном театре, на сцене которого должны были действовать его герои. Простое деревянное здание, расположенное не в столице, а в небольшом немецком городке, амфитеатр для публики, скрытый от нее оркестр, специально приглашенные актеры. Слушать следовало внимательно и самозабвенно, и тогда человек мог увидеть вещи, ранее ему недоступные, проникнуть в их смысл. Вагнер считал, что опера должна стать *музыкальной драмой*, где действие сольется с музыкой, а композитор и драматург объединятся в одном лице. Он сам писал либретто для своих опер.

Вагнер — сложный композитор, смелый новатор в музыке. Один из последних представителей романтизма, он отразил в своем творчестве присущие этому направлению противоречия.

Нельзя отрицать красоты и величия музыки Рихарда Вагнера, его влияния на музыкальное искусство. По словам А. В. Луначарского, «ни один композитор до Вагнера не обрушивался на восприятие слушателя таким водопадом звуков, такой широчайшей рекой гармонии, такими пронзающими мелодиями».

Вагнер прожил жизнь, полную борьбы, поражений и побед, знал годы нищеты и почти сказочного богатства, непризнания и поклонения. Родился Вагнер в Лейпциге. Детские годы мальчика прошли в Дрездене, в атмосфере искусства: его отчим, Людвиг Гейер, был талантливым актером, писателем и живописцем, сестры — талантливыми оперными и драматическими актрисами, брат — оперным певцом. Будущий композитор писал стихи и драмы, участвовал в детских спектаклях. С 16 лет он систематически занимается музыкой: обучается композиции, играет на фортепиано. В Лейпцигском университете он получает солидную подготовку на философском факультете.

Сфера интересов Вагнера почти необъятна. Он совмещал в себе дар композитора, поэта и драматурга, публициста и философа.

Первые произведения Вагнера — фортепианная соната, увертюры для оркестра, симфония, струнный квартет, оперы «Феи» и «Запрет любви» — не отличались оригинальностью стиля, в них чувствовалось влияние других композиторов.

С 1834 по 1839 г. Вагнер руководит оперными оркестрами Магдебурга, Кёнигсберга и Риги, получает известность как дирижер. В эти же годы начинается его деятельность литератора — публициста, теоретика искусства, которую он продолжает всю

Рихард Вагнер.

жизнь. В острых критических статьях этого периода он приветствует все революционное, прогрессивное.

Материальная нужда и желание достигнуть славы побуждают его направиться в Париж — музыкальную столицу Европы. Годы, проведенные там (1839—1842), были самыми тяжелыми. Признания Вагнер не получил, часто голодал. Оперы «Риенци» и «Летучий голландец», которые он к тому времени написал, поставить не удалось. Париж окончательно сформировал революционно-критическое направление его взглядов, расширил кругозор.

«Летучий голландец» (1841) — романтическая опера, открывающая зрелый период творчества композитора. Напряженное развитие действия, система музыкальных тем — *лейтмотивов,* характеризующая героев оперы, значительность и самостоятельность оркестровой партии — все эти черты делают оперу новаторской. Глубоко своеобразен сюжет: немецкая легенда о моряке, который не может найти покоя и обречен скитаться по морям со своим призрачным кораблем до тех пор, пока не найдет душу, способную полюбить его и спасти своей верностью.

Приемы, найденные в «Летучем голландце», получают дальнейшее развитие в операх «Тангейзер» (1845) и «Лоэнгрин» (1848).

Прогрессивные воззрения Вагнера, его отрицательное отношение к буржуазной действительности, увлечение идеями немецкого философа Фейербаха вылились в его личном участии в Дрезденском (майском) восстании 1849 г. Однако революция была подавлена, и Вагнеру пришлось бежать в Швейцарию. Для него начались годы изгнания. Он пишет свои знаменитые теоретические работы «Искусство и революция», «Опера и драма», где утверждает, что искусство — важное средство нравственного воспитания народа и социального переустройства общества, требует воплощения в произведениях больших идей, монументальности. Вагнер считает, что это достижимо только в синтетическом искусстве, объединяющем различные его виды. Но, выдвигая смелые, грандиозные идеи, Вагнер был ограничен в своих выводах, которые зачастую страдали схематизмом, излишней абстрактностью.

Жизнь на чужбине изменила строй мыслей композитора. Постепенно он отходит от революционных идей. Пишет оперу «Тристан и Изольда» (1859) на сюжет старинной легенды о несчастной любви.

В 1862 г. Вагнер получил разрешение вернуться на родину. Он много дирижирует. Большой успех имели его гастроли в России в 1863 г. Еще в 1854 г. он начал работать над оперой «Нюрнбергские мейстерзингеры» — одним из лучших своих произведений. Эта опера, рассказывающая о средневековых мастерах пения, о победе истинного искусства над музыкальным мещанством, — наиболее реалистическое, светлое, жизнеутверждающее из всего, что было создано Вагнером. Опера, законченная в 1867 г., проникнута верой в созидательные силы народа.

Самое грандиозное творение Вагнера — тетралогия «Кольцо нибелунга», которую он создавал более четверти века. Это четыре музыкальные драмы, объединенные общим сюжетом. Замысел тетралогии, основанный на скандинавском эпосе VIII—IX вв. и немецком средневековом эпосе XIII в. о карликах-нибелунгах, менялся в соответствии с изменением мировоззрения Вагнера. Оптимистическая линия произведения — прославление человеческих сил в образе героя Зигфрида — постепенно отступает. Выдвигается сложный, противоречивый образ бога Вотана, который не только не может восстановить справедливость, но и сам покорен царящему в мире злу и слепому року.

При содействии влиятельных друзей и поклонников композитор получил возможность осуществить свою мечту — построить театр, предназначенный для постановки «Кольца нибелунга». В этом театре в небольшом городке Байрёйте на севере Баварии в 1876 г. была поставлена вся тетралогия.

Значение Вагнера как великого реформатора оперы трудно переоценить. Он стремился к органическому слиянию музыки, драмы и поэзии. Велика в операх роль речитативов, передающих тончайшие оттенки смысла поэтической речи. Новым было и господство лейтмотивов, среди которых не только темы-образы, характеризующие героев и их взаимоотношения, но и темы-символы, отражающие отвлеченные идеи и понятия. Вагнер расширил состав

Джоаккино Россини.

оркестра, по-новому трактовал его возможности, был великим мастером оркестрового колорита. Оркестр в операх Вагнера стал действенным, он раскрывал внутренний смысл происходящего.

Оперы Вагнера сложны для постановки, большие трудности представляют они и для певцов. Тем не менее они ставятся на разных сценах мира, регулярно идут в Байрёйте. Часто исполняются отдельные симфонические фрагменты из опер. Лучшее из того, что создал Вагнер, и сегодня сохраняет свое непреходящее художественное значение.

Джоаккино Россини (1792—1868)

Росси́ни — один из крупнейших и популярнейших итальянских композиторов XIX в., чьи произведения и в наше время звучат в лучших оперных театрах мира. Музыка Россини, отмеченная необычайным талантом, ярко индивидуальна, жизнерадостна, наполнена красивыми, никогда не повторяющимися мелодиями.

Герои опер Россини всегда активно действуют. Например, бедная, скромная Золушка, благородный, полный отваги, окутанный романтическим ореолом Вильгельм Телль. Или персонажи оперы «Севильский цирюльник» — очаровательная, в то же время не лишенная женской хитрости Розина, стремящаяся к счастью вопреки желанию ее опекуна, алчного Бартоло; коварный учитель музыки дон Базилио; хитрый и остроумный цирюльник Фигаро; молодой граф Альмавива, претендующий на руку Розины.

Стремительное действие, его живость и реализм заставляют внимательно следить за происходящим на сцене, так что зритель становится как бы соучастником развивающихся событий.

Джоаккино Россини родился в семье небогатых актеров. Отец его был оркестровым музыкантом, а мать — певицей бродячей оперной труппы, каких в Италии того времени было немало. Труппа часто переезжала с места на место. Россини с детских лет хорошо узнал закулисную театральную жизнь и нравы провинциальной итальянской публики. Восприимчивость мальчика, его рано проявившийся талант и с детства усвоенные практические навыки позволили ему в 14 лет встать за пульт оперного дирижера.

Однако он скоро понял, сколь велики пробелы его бессистемного музыкального образования. Он оставил театр и поступил в Болонский музыкальный лицей. По окончании лицея Россини снова вернулся в оперу, но уже в качестве композитора. С 1810 г. он сочинял по нескольку опер в год. Наиболее известные — «Танкред», «Итальянка в Алжире», «Синьор Брускино» (1813), «Севильский цирюльник», «Отелло» (1816), «Золушка», «Сорока-воровка» (1817), «Вильгельм Телль» (1829). Оперы Россини с успехом шли в лучших театрах Италии, а затем и других стран Европы и вскоре обошли весь мир, принеся автору триумфальный успех. Париж, Вена, Лондон, Берлин, Петербург, Москва рукоплескали гению Россини. Произведения Россини приводили в восторг композиторов, его современников: Верди, Шуберта, Бетховена, Чайковского.

С 1824 г. Россини возглавляет Театр итальянской оперы в Париже. Он направляет свою деятельность на пропаганду творчества молодых итальянских композиторов — Беллини, Доницетти и Верди. В 1829 г. в обстановке общественного подъема кануна июльской революции 1830 г. он пишет народно-героическую оперу «Вильгельм Телль», отразившую мечту композитора об освобождении родины. Эта опера оказалась последней, завершив, по существу, творческий путь Россини.

С 1836 по 1855 г. Россини жил в Италии. Окруженный славой, он, однако, более не брался за перо и, в отличие от Верди, не принимал никакого участия в бурной общественной жизни своей родины, боровшейся за национальную независимость. Возвратившись в Париж, Россини остался там до конца своих дней. Осенью 1868 г. он скончался, оставив в наследие около сорока опер, составивших целую эпоху в итальянском оперном искусстве, и войдя в историю как непревзойденный мастер комической оперы.

Джузеппе Верди (1813—1901)

Великий итальянский композитор Джузеппе Верди родился в деревушке Ронколе, расположенной в долине реки По, в семье трактирщика. Музыкальные способности Верди проявились рано, и отец отправил его в городок Буссето, где Верди наряду с гимназией успешно учится в местной музыкальной школе. Через два года юный музыкант получил приглашение по праздникам и воскресным дням выполнять должность церковного органиста в Ронколе. В ту пору Верди было всего 10 лет.

В Буссето Верди научился играть на фортепиано, участвовал в работе местного филармонического оркестра. Он жадно знакомился с произведениями выдающихся композиторов того времени. Ко времени окончания школы Верди был уже автором многих оркестровых и камерных сочинений, исполнявшихся местными музыкантами. Однако он не был принят в Миланскую консерваторию из-за возраста. Отказ не сломил уверенности композитора в своих силах.

Весной 1834 г. Верди дирижирует ораторией Гайдна «Сотворение мира» в Филармоническом обществе Милана. Блестяще справившись с задачей, Верди стал часто получать подобные приглашения, а через два года был назначен руководителем Филармонического общества Буссето. При огромной занятости жалованье было настолько мизерным, что не позволяло прокормить семью. Верди решает расторгнуть договор и с этого времени целиком посвящает себя творчеству. Он переезжает в Милан.

За свою долгую жизнь Верди помимо многих других произведений создал 26 опер, причем шесть из них были настолько переработаны, что фактически созданы почти заново. Весь творческий путь Верди — свидетельство упорной борьбы за новое, *реалистическое искусство,* полное страсти, глубочайших человеческих переживаний, за яркое, своеобразное отражение в музыке жизни современного общества. Вся жизнь композитора, наполненная трудом, без остатка была отдана простым людям, служению человечеству, родине.

Музыка Верди всегда несет большие социальные идеи. Не случайно хоры из его ранних опер «Набукко» и «Ломбардцы» распевали революционно настроенные соотечественники, боровшиеся за воссоединение Италии и за ее независимость.

Большой успех принесла Верди опера «Ломбардцы» (1842). По отзыву современника, Верди, «отбросив здесь тот легкий характер, который в течение многих лет был свойствен итальянской музыке, соединил философский смысл с величием гармоний и естественной плавностью мелодий. Отказавшись от ложной красивости, вычурности и украшений, он поставил искусство на службу выражения драматической правды». Зато миланский епископ обращается в полицию, протестуя против исполнения оперы «Ломбардцы», поскольку в некоторых сценах высмеивается духовенство, церковные обряды.

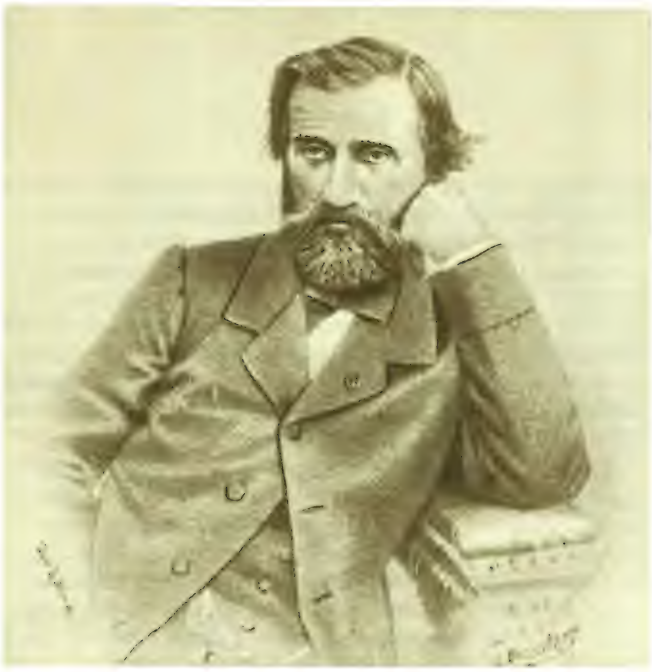
Верди восторженно принял революцию 1848 г., вспыхнувшую в Милане. «Слава героям! — писал композитор в одном из писем. — Слава Италии, которая в этот момент поистине величественна... пробил час нашего освобождения! Италия будет свободной, единой, республиканской!» По просьбе итальянского революционера Мадзини Верди пишет гимн «Звучи, труба!», а его опера «Битва при Леньяно», поставленная в 1849 г., воспринимается народом с еще большим энтузиазмом, чем «Ломбардцы». События, происходящие в опере, были как нельзя более созвучны тому времени.

В операх «Риголетто» (1851, по драме Гюго «Король забавляется»), «Травиата» (1853, по драме Дюма-сына «Дама с камелиями») в центре внимания композитора судьбы простых людей, социальное неравенство, сословные предрассудки. Музыка Верди драматична, она ярко передает характеры и настроения героев. В этих операх Верди выступает как реалист, глубокий психолог.

Верди был одним из величайших драматургов: исторические сюжеты неизменно приобретали в его произведениях современное, актуальное звучание. Его привлекали произведения Байрона, Скотта, Шиллера, Гюго, но больше всего он ценил Шекспира, создав на его сюжеты оперы: «Макбет» (1847, впоследствии сильно переработанная), «Отелло» (1886) и «Фальстаф» (1892).

Говоря о лучших произведениях Верди для оперного театра, нельзя не назвать «Аиду» (1870). Сюжет оперы, сложный и полный драматизма, основан на действительном событии из истории Древнего Египта. И здесь, как в большинстве опер Верди, показана борьба за свободу и независимость против жестокости и угнетения. Декоративная пышность, ярко театральные развернутые массовые сцены чередуются с ариями и ансамблями (дуэтами, трио), раскрывающими глубоко и правдиво сложные взаимоотношения геров, их чувства и переживания: любовь и ревность, победы и поражения.

«Аида» обошла все ведущие сцены мира. Вслед за Каиром она была с триумфальным успехом поставлена в Милане, Неаполе, Риме, Париже и других



Джузеппе Верди.

городах мира. И до сих пор «Аида» — одна из самых популярнейших опер Верди.

Уже совсем больной и старый, Верди много сил отдает общественным обязанностям. Строит больницу, заботится об организации дома для престарелых музыкантов. В 1874 г. из-под его пера выходит великолепный «Реквием», посвященный памяти друга композитора — итальянского писателя Мандзони.

27 января 1901 г. Верди не стало. Согласно воле композитора его похоронили с соблюдением «наипростейших церемоний». В исполнении хора из 900 человек под управлением Артуро Тосканини прощальным реквиемом прозвучали слова из знаменитой в свое время оперы «Ломбардцы»: «Лети же, мысль, на крыльях златистых». Мелодия эта стала поистине народной.

Жорж Бизе (1838—1875)

Занавес поднялся, и... пестрая толпа на площади в Севилье зажила, заволновалась, заспешила: драгуны, уличные мальчишки, табачницы и их кавалеры... Вдруг напряженная пауза, подобная затишью перед оглушающим ударом грома. Появилась Кармен — действие началось!

Сейчас «Кармен» — одна из самых популярных опер мира. И трудно себе представить, что это произведение замечательного французского композитора Жоржа Бизе́ на первом исполнении в Париже 3 марта 1875 г., по существу, провалилось! Оперой «Кармен» закончилась творческая биография Бизе. Через три месяца после премьеры он скончался. Ему было 36 лет.

Жорж Бизе родился в Париже на одной из улиц Монмартра. Его полное имя — Александр Сезар Леопольд. Семья Бизе была музыкальна. Отец — преподаватель пения, мать — пианистка. Не удивительно, что Бизе уже в четыре года знал ноты, а в десять лет поступил в Парижскую консерваторию. Его учителя — пианист Антуан Мармонтель, которому Чайковский посвятил свою фортепианную пьесу «Думка», и композиторы Франсуа Галеви и Шарль Гуно.

В консерватории появляются первые сочинения Бизе.

В 1857 г. за кантату «Кловис и Клотильда» он был удостоен Большой Римской премии, дающей право на трехлетнее пребывание в Италии. Архитектура, живопись, музыка этой страны поразили и обогатили юношу. Красочная природа, нравы простых итальянцев, их обычаи, песни и танцы стали богатой пищей для творческого воображения Бизе и много лет спустя выплеснулись в народных сценах «Кармен» и «Арлезианки».

По возвращении в Париж Бизе сосредоточил свое внимание на музыкальном театре. 29 сентября 1863 г. впервые исполняются его «Искатели жемчуга». Затем Бизе взялся за оперу «Иван Грозный», но поставлена она не была. Следующая, состоявшаяся 26 декабря 1867 г. премьера — «Пертская красавица» (по роману В. Скотта).

1870 год. Началась франко-прусская война. Бизе вступил в национальную гвардию. С удовлетворением приветствовал он провозглашение республики, но его отношение к событиям 18 марта 1871 г. оказалось сложным. Однако дни Парижской Коммуны не прошли для него бесследно. Лозунг, провозглашенный Коммуной,— «Искусство — массам» был близок Бизе, и в своем дальнейшем творчестве композитор все более последовательно утверждал демократические идеалы.

Премьера следующей оперы Бизе — «Джамиле» (на сюжет поэмы Альфреда де Мюссе «Намуна») состоялась 22 мая 1872 г. Но и она еще не раскрыла подлинного и оригинального таланта Бизе, полностью проявившегося в музыке к драме А. Доде «Арлезианка» (1872). Это повесть о трагической любви фермера Фредерика к неверной красавице из Арля. Действие драмы происходит на юге Франции, в Провансе. В основе яркой, сочной по краскам музыки лежат три подлинно народных напева: старинный «Марш королей», колыбельная и фарандола.

От «Арлезианки» прямой путь вел Бизе к опере «Кармен» (по новелле П. Мериме). Все музыкальные номера в «Кармен» связаны между собой несколькими

Жорж Бизе.

ми лейтмотивами. Так как «Кармен» предназначалась для Театра комической оперы, в ней арии, танцы, хоры, дуэты перемежались с разговорными диалогами. Уже после смерти Бизе его друг композитор Э. Гиро заменил диалоги музыкальными речитативами, тонко воспроизведя в них почерк автора.

Жорж Бизе ввел в музыку оперы несколько популярных мелодий: хабанеру (она напоминает медленное танго), испанский танец фанданго и танец андалузских цыган. Весь остальной мелодический материал оригинален, но так мастерски стилизован, что воспринимается как подлинно народный.

«Какая правдивость! Но... какой скандал!» — фраза, ставшая крылатой после премьеры. Французские буржуа называли оперу «безнравственной», ибо буржуазная мораль не могла примириться со свободолюбивым нравом Кармен, а музыка казалась им слишком «грубой» и «простонародной».

Но были люди, которые сумели понять и высоко оценить эту оперу. «Я убежден,— писал в 1880 г. Чайковский, — что лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире...» Слова его стали пророческими.

Ференц Лист (1811—1886)

Имя великого венгерского музыканта Ференца Листа принадлежит к числу самых славных имен в истории музыкального искусства. Уже сам всеобъемлющий характер художественной деятельности Листа — композитора, пианиста, дирижера, органиста, педагога, музыкально-общественного деятеля, публициста и критика — говорит о необыкновенной многогранности его личности.

Лист родился в небольшой венгерской деревне Доборьян близ города Шопрона. Вынужденный еще мальчиком покинуть родину (учиться всерьез музыке там было не у кого), Лист после полуторагодичного пребывания в Вене (занятия с К. Черни и А. Сальери) переселился с родителями в конце 1823 г. в Париж с целью завершения своего музыкального образования. Каково же было его разочарование, когда директор Парижской консерватории — известный композитор Луиджи Керубини отказал ему в приеме на том основании, что он иностранец. Однако неудача не сломила воли юного музыканта. С еще большим рвением стал он заниматься сам и уже через год совершил свое первое концертное турне по европейским странам.

Свыше десяти лет прожил Лист во Франции и многое познал в этой «стране бурь и восстаний». Он тесно общался с выдающимися композиторами и писателями, жившими в ту пору в Париже, — с Берлиозом, Шопеном, Паганини, Гюго, Жорж Санд, Бальзаком, Гейне. С энтузиазмом встретил Лист июльскую революцию 1830 г. в Париже. И под непосредственным впечатлением героических дней приступил к работе над «Революционной симфонией», которая, к сожалению, осталась неоконченной.

Гастрольные поездки Листа познакомили его с различными странами и народами. Где только не побывал Лист за годы своих концертных странствий! Трижды — в 1842, 1843 и 1847 гг.— посетил он Россию, где выступал с небывалым успехом в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе, Елизаветграде (ныне Кировоград).

Но, достигнув как пианист небывалых высот, Лист в зените своей славы внезапно отказался от блестящей карьеры виртуоза. Получив приглашение на постоянную капельмейстерскую работу в Веймар, он поселился в этом городе и целиком посвятил себя творчеству, педагогике и дирижированию. Здесь с 1848 по 1861 г. он создал две монументальные симфонии («Фауст-симфонию» и «Симфонию к „Божественной комедии" Данте»), ряд симфонических поэм, множество фортепианных и вокальных произведений, в большинстве своем программных. Одни из них вдохновлены творениями Данте, Петрарки, Тассо, Шекспира, Гёте, Шиллера, Гюго, Ламартина; другие созданы под непосредственным впечатлением шедевров изобразительного искусства: скульптур Микеланджело, картин Рафаэля, фресок Орканьи; третьи представляют собой музыкальные зарисовки картин природы. Программная музыка привлекала

Ференц Лист.

Листа как жанр, несущий в себе элемент подлинного демократизма. Он создал новую форму симфонической поэмы («Прелюды», «Тассо», «Орфей», «Мазепа», «Прометей», «Гамлет» и др.), стремясь приблизить музыкальное искусство к передовым идеям времени, сделать его действенным, конкретно-образным.

Велики заслуги Листа в сфере фортепианной музыки. Он совершил подлинную революцию в пианистическом искусстве, открыв новые, неведомые дотоле выразительные возможности фортепиано.

Творчество Листа глубоко национально. Музыка композитора пронизана мелодиями его народа. Они звучат в «Венгерских рапсодиях», в симфонической поэме «Венгрия», в произведениях, посвященных революции 1848—1849 гг. в Венгрии: в «Погребальном шествии», «Плаче о героях», в фортепианной пьесе «Памяти Петёфи» и др. И не случайно в XX в. классик венгерской музыки Бела Барток назовет Листа духовным отцом современной венгерской музыки.

В 1861 г. Лист покинул Веймар и ряд лет жил в Риме. Позднее он стал периодически бывать в Будапеште, где принимал деятельное участие в учреждении в 1875 г. Академии музыки, был ее первым президентом, а также профессором. Лист преподавал и в Веймаре, где любил проводить летние месяцы. В своей композиторской и педагогической работе Лист шел навстречу всему молодому и талантливому с открытым, полным любви и доброжелательства сердцем. Отовсюду съезжались к нему ученики, с которыми он всегда занимался бесплатно, не щадя сил и времени.

К творчеству Листа обращали свои взоры почти все крупные музыканты. В России это были прежде всего композиторы «Могучей кучки», которые неоднократно выражали свое восхищение Листом.

Лист всегда относился с огромным вниманием и уважением к музыке других стран, в частности к русской музыке. В ней находил он ярко выраженный народный колорит, ценил стремление к программности, к новаторству форм. «У вас — живая жизненная струя; у вас — будущность...» — говорил он Бородину.

Музыка Листа еще долго будет жить в сердцах людей, а он сам — служить примером беззаветной преданности высоким идеалам человечества.

Фридерик Шопен (1810—1849)

«Когда ему случалось услышать песенку или звуки скрипки из крестьянской хаты или корчмы, Фридерик, став где-нибудь под окном, казалось, всем своим существом погружался в эти звуки, внимательно вслушивался в народную мелодию, упивался ее ритмикой, и трудно было оторвать его от этих музыкальных наблюдений». Так вспоминали близкие о детстве Фридерика Шопе́на, проведенном в местечке Желязова Воля (близ Варшавы). Эти ранние впечатления остались в его душе на всю жизнь. Шопен — великий польский композитор — всегда стремился передать дух и характер родной песни в своих мазурках, полонезах, балладах.

В 1829 г., когда он оканчивал Варшавскую консерваторию, в экзаменационном листке появилась пометка: «Фридерик Шопен — музыкальный гений». К тому времени он уже написал два концерта для фортепиано с оркестром, которые знакомы сейчас каждому любителю музыки.

В 1830 г. Шопен уехал в концертную поездку за границу. Он не подозревал, что ему никогда больше не доведется увидеть горячо любимую Польшу, что ему останется только вспоминать, бесконечно тосковать о ней и воспевать ее в музыке.

Во время его отсутствия в Варшаве вспыхнуло восстание, жестоко подавленное войсками Николая I. Среди повстанцев были друзья Шопена, и это навсегда поставило его в положение изгнанника.

Фридерик Шопен. Портрет работы французского художника Э. Делакруа. 1838.

Зимой 1830—1831 гг. Шопен выступал с концертами в Вене, а затем отправился в Париж. Здесь он прожил вторую половину своей жизни, редко покидая город.

В Париже Шопен подружился с крупнейшими музыкантами — Листом, Берлиозом, Беллини, писателями и поэтами — Мицкевичем, Гейне, Бальзаком, Жорж Санд, художником Делакруа. Он много работал, завоевал признание своими произведениями и необыкновенно поэтичной игрой на фортепиано.

Но его жизнь все больше и больше омрачали и неожиданно подкравшаяся болезнь, и тоска по родине, наложившая горестную, трагическую печать на многие его произведения. Болезнь подтачивала силы Шопена: 17 октября 1849 г. он скончался в Париже и был похоронен на кладбище Пер-Лашез. Сердце композитора было увезено на родину, где оно покоится в стене варшавского костела св. Креста, вблизи которого он жил в юности.

Гениальный музыкант, отдавший почти все свое творческое вдохновение фортепиано, Шопен создал за свою недолгую жизнь бесценные музыкальные сокровища. Фортепиано у него зазвучало с неслыханным ранее богатством тончайших оттенков, с чудесной виртуозностью, которая всегда была для него средством выразить то, что переполняло его душу.

Как далеки шопеновские *этюды* от обычных произведений этого рода! Сколько в них поэзии, страсти, размаха, какое богатство образов! Его *вальсы* привлекают поэтичностью и мелодическим богатством. Впрочем, и во всех других творениях Шопена льется поистине неистощимый родник мелодий. Великолепные, то веселые, то грустные, картины народной жизни нарисованы в *мазурках* — это маленькие сценки, привлекающие удивительным разнообразием характеров, богатством мелодий и гармоний. *Баллады* и *скерцо* Шопена — романтические поэмы, полные драматизма и лирической нежности.

К величайшим творениям фортепианной музыки принадлежат сонаты Шопена си бемоль минор (с траурным маршем) и си минор. Непревзойденное мастерство выражения глубокого содержания в сжатой форме отличает его *прелюдии* — 24 краткие пьесы, каждая из которых — законченная, полная глубокого значения картина (1839). Раздумья о судьбах польского народа, вера в его будущее воплощены в горделивых, торжественных, а иногда и драматических *полонезах*. «В некоторых полонезах Шопена, — сказал Лист, — слышится как бы твердая, тяжелая поступь людей, выступающих с доблестной отвагой против всего самого наглого и несправедливого в судьбе человека».

Творчество великого польского композитора окружено в нашей стране любовью и признанием. Для нас Шопен наравне с Мицкевичем (см. т. 11 ДЭ, ст. «Писатели Польши») стал олицетворением творческого гения польского народа.

Бедржих Сметана (1824—1884)

Бедржих Сметана родился в небольшом городке Литомишле. Его талант проявился еще в детстве. Пяти лет мальчик начал учиться музыке, в шесть впервые выступил перед публикой как пианист, а в восемь начал сочинять.

Произведения юного композитора пользовались большим успехом среди друзей, но он не сразу определил свое призвание и только в 20 лет получил возможность серьезно заниматься музыкой, став учеником Йозефа Прокша — одного из лучших пражских педагогов.

В 1848 г. в Праге вспыхнуло восстание против австрийского ига. Под непосредственным влиянием революционных событий Сме́тана создал «Песню свободы» для хора, «Торжественную увертюру» для симфонического оркестра, марши. В условиях политической реакции, подобно многим патриотам, композитор оказался вынужденным покинуть родину. Он провел ряд лет на чужбине — в шведском городе Гётеборге. Здесь Сметана давал уроки музыки, дирижировал симфоническими концертами, создал свои известные пьесы для фортепиано — «Воспоминания о Чехии в форме полек» (1860). В 1861 г. Сметана возвратился в Прагу.

Бедржих Сметана.

Деятельность Сметаны в 60-е годы была кипучей: он дирижировал оперными спектаклями, хоровыми и симфоническими концертами, выступал как пианист, писал критические статьи, участвовал в кампании за сооружение здания Национального театра в Праге. Все это сочеталось у Сметаны с напряженной композиторской работой. В написанных им тогда операх «Проданная невеста», «Далибор» и «Либуше», вошедших в золотой фонд чешской музыкальной классики, раскрылось все богатство его дарования.

«Проданная невеста» (1866) — комическая опера на сюжет из деревенской жизни. Ее музыка проникнута чисто народным характером, мелодична и напевна. Правдиво очерчены в ней образы любящих друг друга Маженки и Еника, плутоватого, хитрого деревенского свата Кецала, простака Вашека — сына богатого крестьянина, нарисованы картины народного веселья, представления бродячего цирка. Контрасты лирики и юмора, живость сценического действия наполняют замечательное произведение Сметаны неиссякаемой жизнерадостностью.

«Проданная невеста», завоевавшая огромный успех уже на первом представлении, стала любимой оперой чешского народа. Она обошла сцены театров многих стран и всюду пробуждала живейший отклик.

Опера «Далибор» (1867) — драматическая повесть о смелом борце за справедливость — рыцаре Далиборе, чье имя сохранилось в чешских преданиях. Как величавый гимн родине звучит опера «Либуше» (1872) — эпическое произведение, выражающее непоколебимую веру в будущее народа, в победу, которая будет завоевана в трудной и долгой борьбе.

В 1874 г. Сметана закончил комическую оперу «Две вдовы». Он был полон новых творческих планов. Но внезапно его постигло несчастье — полная глухота. Врачи не оставили ему никакой надежды на выздоровление.

Однако страшный удар не сломил композитора: переселившись в деревню, он продолжал напряженную творческую работу. За последние десять лет жизни Сметана создал цикл симфонических поэм «Моя Родина» (1874—1879), вдохновленных образами родной истории и природы, воспевающих мужество чешского народа в борьбе за независимость; струнный квартет «Из моей жизни» (1876); жизнерадостные «Чешские песни» для фортепиано (1879); оперы «Поцелуй» (1876), «Тайна» (1878), «Чертова стена» (1882), в которых вновь оживают картины народной жизни. Во всех этих произведениях Сметана выступает продолжателем лучших традиций чешского искусства, обогащает их новым содержанием, становится в ряд крупнейших мастеров музыки XIX в.

Антонин Дворжак (1841—1904)

Нелагозевес — небольшая деревушка на берегу Влтавы, в 30 километрах от Праги. Здесь в семье трактирщика родился будущий композитор Антонин Дворжак. Семи лет он пошел в деревенскую школу, где кантор Шпиц научил его читать ноты, играть на скрипке. В девять лет мальчик вместе с деревенскими музыкантами играл в трактире отца для постояльцев. И хотя успехи его в музыке были заметными, отец и не помышлял о том, что старший из восьми детей в семье будет музыкантом.

В 16 лет Дворжак поступил в Пражскую органную школу. Два года, проведенных в школе, были временем не только упорного, настойчивого труда, но и страшной нужды. Отец отказался помогать сыну, и будущий композитор брался за любую работу — переписку нот, игру в ансамбле, частные уроки, чтобы завершить образование.

Работая альтистом в оркестре Временного театра, Дворжак сочиняет музыку. Очень требовательный к себе, он не торопился с изданием или исполнением своих сочинений. К 1865 г. относятся первые две симфонии Дворжака.

Композитор пробует свои силы в разных жанрах. Однако первые оперы — «Альфред» и «Король и угольщик» — не удовлетворяют его. Но Дворжак не

Антонин Дворжак.

думает отступать. Образцом для него служит «Проданная невеста» Сметаны, и вскоре комические оперы Дворжака, тоже на сюжет из жизни чешской деревни, «Упрямцы» (1874), «Хитрый крестьянин» (1877) появляются в театре.

На основе народных жанров Дворжак создает «Славянские танцы» (первый цикл — в 1878, второй — в 1886—1887), которые принесли ему мировую славу. Их кажущаяся простота объясняется удивительным проникновением в мир народного творчества, глубоким постижением характерных особенностей славянских танцев.

Творческие замыслы и воплощения Дворжака удивительно разнообразны. Он сочиняет фортепианные произведения, инструментальные концерты, квартеты, ансамбли, кантаты. В кантате «Гимн» (1872), в «Гуситской» увертюре (1883), воспевая прошлое, Дворжак обращается к действительности, призывая чехов к борьбе за свободу и счастье родины. Патриотические мотивы звучат и в операх на исторические сюжеты — «Димитрий» (1882), «Якобинец» (1888).

Растет известность Дворжака. Он много выступает как дирижер не только в родной Чехии, но и во многих городах Европы. По приглашению Чайковского он приезжает в 1890 г. в Россию и дает авторские концерты в Москве и Петербурге. В 1891 г. Дворжак начинает преподавать в Пражской консерватории. В 1892 г. композитор едет на два года в США, где возглавляет Национальную консерваторию в Нью-Йорке. Здесь он создает одну из самых лучших своих симфоний — «Из Нового Света» (1893).

Возвратившись на родину, Дворжак занимается педагогической и концертной деятельностью, много сочиняет. В симфонических поэмах на сюжеты народных баллад — «Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка», «Голубок» — предстает очаровательный мир чешских сказок. Из сказок композитор берет сюжеты комической оперы «Чёрт и Кача» (1899), лирической оперы «Русалка» (1900). Последнее крупное сочинение Дворжака — опера «Армида» (1903).

Главное в творчестве Дворжака, ставшего вместе со Сметаной основоположником национальной музыкальной классики, — органическая связь с искусством его народа, в котором он нашел источник вдохновения.

Эдвард Григ (1843—1907)

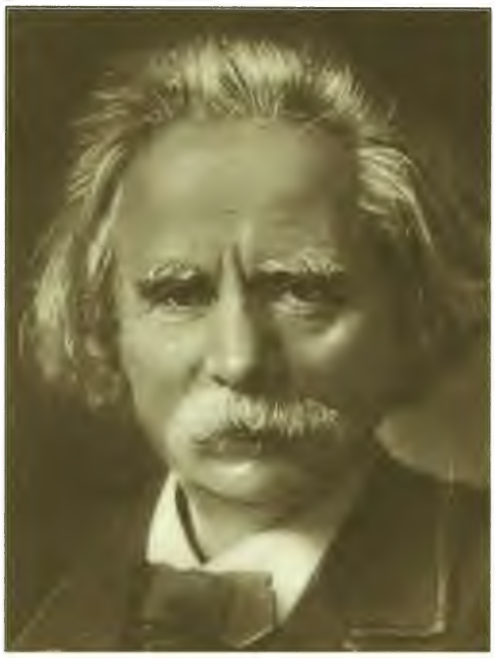
Сурова и прекрасна природа Норвегии. Высокие скалы, горные ущелья, извилистые причудливые фьорды. В глубине одного из них раскинулся старинный город Берген — родина замечательного норвежского композитора Эдварда Грига.

Его первой учительницей была мать. Она научила сына играть на рояле, поощряла его первые композиторские опыты. Однако серьезное музыкальное образование в Норвегии получить было негде. И когда стало ясно, что путь Эдварда — это путь профессионального музыканта, его послали учиться в Лейпцигскую консерваторию.

В консерватории он получил хорошую профессиональную подготовку, но прекрасно понимал, что годы учения для него не кончены. И Григ принялся за изучение народных норвежских мелодий: ходил по горам, вслушивался в пастушьи наигрыши, в деревнях прилежно записывал песни, свадебные марши, веселые танцы. «Я почерпнул богатые сокровища народных напевов моей родины, и из этого клада, являющегося непочатым источником норвежского духа, я пытался создать норвежское искусство», — писал впоследствии композитор.

Композиторская деятельность Грига протекала в обстановке борьбы норвежского народа за свою независимость, в период подъема норвежской литературы и искусства.

Зимой 1864—1865 гг. Григ создает первые свои значительные произведения — фортепианные «Юморески», сонаты — фортепианную и Первую для скрипки и фортепиано, романсы. В начале 1870 г. Григ встретился с Листом. Лист высоко оценил его произведения — Вторую сонату для скрипки и фор-



Эдвард Григ.

тепиано (1867) и Концерт для фортепиано с оркестром (1868).

К Григу, уже известному композитору, обращаются крупнейшие писатели Норвегии с просьбой написать музыку к их произведениям. Так появляется музыка к произведениям Б. Бьёрнсона — драматическая сцена «У врат монастыря» (1871), сцены из незавершенной оперы «Улаф Трюгвасон» (1873), музыка к драме «Сигурд Крестоносец» (1872), музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» (1874—1875).

«Пер Гюнт» — одно из прекраснейших сочинений Грига. В этой музыке композитор воплотил то, что было наиболее близко и дорого ему: картины величественной норвежской природы, фантастические сцены, простые человеческие чувства — любовь и отчаяние, надежды и верность... Из музыки, написанной к драме Ибсена, композитор составил для концертного исполнения две оркестровые сюиты. В первую (1888) входят фрагменты «Утро», «Смерть Осе», «Танец Анитры» и «В пещере горного короля»; во вторую (1891) — «Жалоба Ингрид», «Арабский танец», «Бурный вечер на берегу», «Песня Сольвейг».

Еще не состоялась премьера «Пер Гюнта» с музыкой Грига, а композитор уже увлечен созданием новых сочинений. Самые значительные из них — Баллада для фортепиано (1875), Квартет (1878), Соната для виолончели и фортепиано (1882—1883), фортепианные «Лирические пьесы». Композитор написал десять тетрадей миниатюрных фортепианных пьес под этим названием.

В последние годы жизни Григ пользуется всемирной славой как первоклассный и своеобразный композитор, пианист, великолепный дирижер. Успешно гастролирует он во многих странах Европы, продолжается и его музыкально-общественная деятельность на родине. В промежутках между гастролями Григ живет в уединенном местечке на берегу одного из фьордов — на вилле со сказочным названием Трольхауген (Холм троллей). Здесь Григ создает последние свои произведения — романсы, Третью сонату для скрипки и фортепиано (1887), многие из «Лирических пьес», цикл песен «Девушка с гор» (1896—1898), Симфонические танцы на норвежские темы (1898). Здесь, в Трольхаугене, и похоронен замечательный норвежский композитор. В доме, где жил Григ, открыт музей, и люди со всех концов земли съезжаются сюда, чтобы почтить память композитора.

Классическая музыка конца XIX—начала XX в.

В конце XIX в. музыкальное искусство Европы переживает трудную пору смены идей и эстетических принципов. Уходят из жизни великие композиторы, украсившие своим творчеством культуру XIX в.: Вагнер, Чайковский, Бородин, Брамс, Верди...

Наступает новая эпоха в развитии музыки. В музыке, как и во всех других областях жизни, начинают проявляться пагубные воздействия духовного кризиса, переживаемого буржуазным обществом.

Некоторые композиторы отдаляются от демократических основ творчества, предпочитая крайнюю изысканность звуковых образов, обращенных к избранному кругу ценителей. Язык музыки становится более изощренным. Былая распевность мелодии и ясность гармонического мышления уступают место пестрой мозаичности, сложным сопоставлениям утонченнейших созвучий. Намечаются первые проявления кризисности в таких музыкальных жанрах, как опера, симфония, лирическая песня.

К счастью, эта переломная эпоха ознаменовалась не только духовным упадком буржуазии, но и пробуждением новых социальных сил, которым принадлежало будущее, пробуждением пролетариата, усилением его классового самосознания. Это годы мощного нарастания революционных устремлений пролетариата, годы усилившегося национально-освобо-

дительного движения угнетенных народов мира. Эти устремления по-своему сказались в развитии музыки, обусловили новые художественные завоевания композиторов-гуманистов, в творчестве которых усилились антибуржуазные тенденции. Возвышенность мысли, щедрость звуковых красок, немеркнущая прелесть национально-народных истоков отличают их лучшие произведения. Речь идет о таких признанных корифеях новой музыки, как французы Дебюсси и Равель, итальянец Пуччини, австриец Малер, немец Р. Штраус, финн Сибелиус, чех Яначек.

В начале века получают новое развитие музыкальные культуры народов, борющихся за свою национальную независимость. Всемирное признание получает творчество выдающегося финского композитора *Яна Сибе́лиуса* (1865—1957), создателя монументальных симфоний и поэм, навеянных эпическим величием древних сказаний. В Чехии, в то время еще находившейся под гнетом австрийской монархии, расцветает реалистическая опера *Леоша Яначека* (1854—1928), правдиво изображающая трудные судьбы простых деревенских людей. Новый подъем переживает музыка Венгрии, выдвинувшая таких мастеров, как *Бела Ба́рток* и *Зольтан Ко́дай* (см. статьи «Бела Барток» и «Музыка социалистических стран»). Оба они обращаются к собиранию старокрестьянской венгерской песни, таящей в себе богатые источники обновления современной музыки. Период творческого возрождения наступает в развитии испанской музыкальной культуры, о чем говорят успехи *Исаака Альбе́ниса* (1860—1909), *Энрике Грана́доса* (1867—1916), а позднее — *Мануэля де Фа́лья* (см. ст. «Музыка капиталистических стран XX в.»). Впервые крупные композиторы Запада начинают увлекаться необычными звуковыми красотами, свойственными народной музыке Японии, Индонезии, арабских стран; эти увлечения, открывающие богатейшие перспективы для обновления мировой музыкальной культуры, сказались в некоторых работах Пуччини, Дебюсси, Равеля.

Новые творческие идеи ярко проявились в европейской опере, особенно в Италии, Франции, отчасти в Чехии: речь идет о стремлении изображать реальную жизнь простых людей с их личными трагедиями и бурными страстями. На оперной сцене появляются люди в современных костюмах — студенты, рабочие, бедные крестьяне, способные чувствовать и переживать не менее сильно, чем короли, боги и полководцы, господствовавшие в старинных романтических операх.

Новое направление в опере итальянцы назвали *веризмом* (от слова vero — «правдивый»). В веристской опере усилилась роль вокальной декламации, формы стали более дробными, близкими к реальности драматического театра. Композиторы провозгласили лозунг изображения жизни, «как она есть». Зачинателями этого направления были итальянские мастера *Маска́ньи, Леонкава́лло, Пуччи́ни*. Самым талантливым из них был Пуччини, автор «Богемы», «Тоски», «Мадам Баттерфлай» — лирических опер, до сих пор идущих на сценах всего мира (см. ст. «Джакомо Пуччини»). Слушатели увидели на оперной сцене нищих непризнанных художников («Богема»), современную парижскую работницу-швею («Луиза» Шарпантье), бедную моравскую крестьянку, обманутую кулацким сынком («Енуфа» Яначека).

Ян Сибелиус.

Леош Яначек.

Другое направление в новой музыке было представлено так называемым *импрессионизмом* (от слова impression — «впечатление»), утвердившимся в первую очередь во Франции, начиная с 90-х годов. Композиторы-импрессионисты ставили своей главной задачей передачу личных впечатлений от окружающей природы, от зримого и слышимого мира. Они достигли исключительного мастерства в воплощении тончайших изгибов человеческого чувства, в создании чарующей атмосферы красивых пейзажей или экзотической сказочности.

Выдающимся зачинателем музыкального импрессионизма был *Дебюсси* — один из самых интересных композиторов начала XX в. Его называли «красочным мастером грез» (Р. Роллан). Дебюсси резко отверг ремесленные каноны академического искусства, провозгласил свободу музыкальной фантазии, безграничность звуковых поисков, навеянных живым ощущением жизни. Он оказал огромное воздействие на все дальнейшее развитие новой музыки — французской и мировой (см. ст. «Клод Дебюсси»).

Сцена из оперы «Мадам Баттерфлай» («Чио-Чио-сан») Дж. Пуччини. В роли Чио-Чио-сан — М. Биешу.

Рядом с Дебюсси жил и творил его младший современник и последователь — *Равель*. Непередаваемая прелесть его музыки заключена в сочетании национальной мелодии с удивительным богатством и щедростью гармонических и оркестровых красок (см. ст. «Морис Равель»).

Под влиянием импрессионизма создавали свои произведения такие французские мастера, как Флоран Шмитт, Поль Дюка, Альберт Руссель.

В немецкой музыкальной культуре рубежа века проявились первые признаки кризиса. Десятки второстепенных композиторов эпигонски подражали Вагнеру и Брамсу.

Счастливым исключением здесь было оригинальное искусство *Рихарда Штрауса* (1864—1949). Штраус прославился прежде всего как выдающийся симфонист, подлинный чародей современного оркестра. В его программных симфонических поэмах «Дон Жуан», «Тиль Уленшпигель», «Макбет», «Дон Кихот», «Жизнь героя» достигнут неслыханный блеск оркестровки, меткость изобразительной техники, театральная выразительность портретных характеристик. Вы словно видите перед собой живые портреты Дон Кихота и Санчо Пансы, Дон Жуана и донны Анны, веселого плута и насмешника Тиля, ловко обманывающего сильных мира сего.

Штраус написал 15 оперных партитур. В лучшей его опере — «Кавалер роз» (1911) — привлекает свежий юмор и поистине моцартовская щедрость мелодий.

Выдающимся современником Штрауса был австрийский дирижер и композитор *Густав Малер* (1860—1911), создатель 10 монументальных симфоний. Его симфонизм резко отличен от штраусовского: искусству музыкального изображения Малер предпочитал обобщенный тип симфонии-драмы, трактующей вечные проблемы жизни и смерти, добра и зла. Нередко он вводил в свои симфонии поэтическое слово, фрагменты сольного и хорового пения.

В симфониях Малера бьется напряженная мысль музыканта-гуманиста, смело отстаивавшего идеи справедливости и добра. Такова прекрасная Четвертая симфония, поэтический текст которой повествует о голодных крестьянских детях, мечтающих попасть «на тот свет», чтобы наконец-то сытно поесть. Малеровские песенные циклы («Песни странствующего подмастерья», «Волшебный рог мальчика»), его симфония-кантата «Песнь о земле» принадлежат к самым проникновенным страницам современного искусства. Композитор сумел сохранить ясность и естественность мелодии, живую связь с народными жанрами, продолжая традиции Бетховена, Шуберта и других великих предшественников.

Новый важный перелом в развитии европейской музыки определился накануне первой мировой войны. На смену изнеженности, утонченной красивости, господствовавшей в музыке импрессионистов, пришли мотивы энергичного действия, первозданной силы. В этих заметных стилистических изменениях сказались новые веяния времени с его тревогами и социальными потрясениями, с его обострившимися нервными ритмами.

Зачинателями новых музыкальных устремлений принято считать француза *Эрика Сати*, венгра *Белу Бартока* и в особенности молодых русских композиторов — *Игоря Стравинского* и *Сергея Прокофьева* (см. ст. «С. С. Прокофьев»), чье творчество оказало в дальнейшем огромное влияние на развитие мировой музыкальной культуры XX в.

Джакомо Пуччини.

Джакомо Пуччини (1858—1924)

На севере Италии есть небольшое местечко Торре дель Лаго, где провел большую часть жизни Джакомо Пуччи́ни.

Пятый ребенок в семье известного в Лукке педагога-музыканта, он рано лишился отца и с десяти лет начал работать органистом в местных церквах. Его первые самостоятельные произведения относятся к области церковной музыки, но в них часто звучат мелодии, похожие на оперные. В Лукке не было оперного театра, и семнадцатилетний музыкант отправляется пешком в Пизу, чтобы услышать «Аиду» Верди; в этот день он принял твердое решение стать оперным композитором.

Начались трудные, полные нужды и лишений годы учения в Миланской консерватории. Дипломная работа Пуччини — «Симфоническое каприччио» (1883) — была признана лучшим сочинением выпускников консерватории. Но композитора привлекала музыка для театра. Опера — вот его призвание, он был глубоко убежден в этом.

Опера «Манон Леско» (1892), в которой «трепещет вечночеловеческая драма любви и смерти», принесла автору признание не только в Италии, но и в других европейских странах.

Композитор выступил со своими произведениями в эпоху, когда в итальянской опере происходил процесс формирования нового направления — веризма (см. ст. «Классическая музыка конца XIX — начала XX в.»). Пуччини стремился к правдивому воплощению мира простых людей и выбирал для своих опер жизненно достоверные сюжеты. Но его драматургия и средства музыкальной выразительности значительно богаче и разнообразнее, характеры героев более многогранны, чем в операх других композиторов-веристов.

Романтической одухотворенностью овеяны образы Мими и Рудольфа — главных персонажей «Богемы» (1895). С искренней теплотой, мягким юмором и проникновенным лиризмом рассказал композитор грустную историю любви скромной швеи и непризнанного поэта. Лирические сцены переплетаются здесь с веселыми жанровыми картинами, рисующими шумную, пеструю жизнь парижской богемы. Центральное место в большинстве своих произведений Пуччини отводит образам любящих и страдающих женщин, которые гибнут в столкновении с жестокой действительностью. Хрупкая, нежная Мими угасает от чахотки в сырой, нетопленной мансарде; бросается вниз с тюремной стены Флория То́ска, возлюбленная художника Марио Каварадосси, расстрелянного по приказу начальника римской полиции («Тоска», 1900); бедная японская гейша Чио-Чио-сан по прозвищу Баттерфлай (Мотылек), обманутая американским офицером, закалывается кинжалом («Мадам Баттерфлай», 1904); убивает себя преданная принцу рабыня Лиу («Турандот», 1924).

Большое значение Пуччини придавал изображению обстановки, в которой жили и действовали его герои. Поэтому он нередко вплетал в свою музыку экзотические мелодии и ритмы восточных народов. В «Мадам Баттерфлай» это японские напевы, в «Турандот» — китайские мотивы, в «Девушке с Запада» (1910), рассказывающей о жизни калифорнийских золотоискателей, — характерные обороты индейского и негритянского фольклора.

Творчество Пуччини последних лет отличается большим разнообразием форм и богатством музыкального языка. Тут и одноактные оперы из цикла «Триптих» (1918): захватывающий своим напряженным драматизмом «Плащ»; очень лиричная, наполненная мягкими, приглушенными звучаниями «Сестра Анджелика»; сочная, жизнерадостная комедия «Джанни Скикки», и монументальная, необычайно экспрессивная и красочная «Турандот», завершенная уже после смерти автора итальянским композитором Ф. Альфано.

Пуччини смело использовал творческие достижения современной ему музыки. Но при этом он всегда сохранял верность традициям итальянской реалистической оперы, проникнутой духом высокого гуманизма и демократизма. Согретые глубоким сочувствием к судьбам простых людей, произведения Пуччини неизменно волнуют миллионы слушателей.

Клод Дебюсси.

Клод Дебюсси (1862—1918)

Творчество Клода Дебюсси́ открывает новый период в истории французской музыки. Дебюсси окончил консерваторию двадцати двух лет с высшей наградой. В его сочинениях с самого начала чувствовался оригинальный, неповторимый талант, они были полны необычных новшеств. Дебюсси не раз бывал в России — дважды в юности (1881, 1882) и с концертами в 1913 г. Любовь к русской музыке, особенно к творчеству Мусоргского, сохранилась у Дебюсси на всю жизнь и не прошла бесследно для его творчества.

Слушая музыку Дебюсси, вы уловите интонации народных песен или старинных мелодий, в нее вплетаются и восточные напевы, похожие на цветистые узоры. В его оркестре вы услышите красочные переливы оттенков, неожиданные контрасты: мягкие, как бы затененные звучности сменяются яркими, сверкающими.

Смелый новатор фортепиано Дебюсси часто дает пьесам программные названия: «Паруса», «Ветер на равнине», «Сады под дождем», «Золотые рыбки». Сколь различны впечатления и красочны образы, претворенные в прелюдиях: «Шаги на снегу» — образ одинокого путника; «Девушка с волосами цвета льна» — нежный и хрупкий облик, подобный цветку; «Что видел западный ветер» — драматическая поэма, быть может, о потерпевших кораблекрушение; «Фейерверк» — праздничный гул парижских улиц, буйство разноцветных огней, взлетающих ввысь феерическим фонтаном искр.

Еще более красочны оркестровые картины Дебюсси: поэтический ноктюрн «Облака», с задумчивым мотивом английского рожка на фоне приглушенно-мерцающих звучностей оркестра; ноктюрн «Празднества», где все в движении и блеске, в звенящей россыпи фанфар.

Широкую известность принесла Дебюсси симфоническая «Прелюдия к „Послеполудню фавна"» (1894), навеянная образом фавна — божества античной мифологии. Оркестровые краски отличаются необычайной тонкостью, музыкальная ткань легка, прозрачна. Характеристика фавна воплощена в пленительной мелодии, порученной флейте соло, звучность которой подражает античной флейте Пана.

В оркестровой сюите «Иберия» («По улицам и дорогам», «Ароматы ночи», «Праздничное утро», 1908) оживает атмосфера Испании (Иберия — древнее название этой страны) — ее необычайная природа, оригинальные народные сцены. Певучие мелодии, прихотливые в своем движении, свободно развертываются на фоне чеканных ритмов шествий или танцев. Мягкий, «бархатный» колорит оркестровой палитры сменяется ослепительным, сияющим.

Вершиной симфонического творчества Дебюсси является своеобразная симфония — поэма «Море» (1905), названная автором «Три симфонических эскиза». Этот полный красок и поэзии музыкальный рассказ мог создать лишь художник, восторженно влюбленный в природу. «Не нужно слушать чьего-либо совета, только совет ветра, который напевает историю мира», — сказал однажды Дебюсси. В этом сочинении вдохновенное мастерство музыкальной живописи достигает предельного совершенства. «Море от зари до полудня» (первая часть) — величественная картина моря, пробужденного первыми лучами солнца. Вечно живое, изменчивое, оно то спокойно, то бурно вздымает волны, то вновь ласкает взор лазурной гладью. «Игры волн» (вторая часть) — это радостно-сверкающее, многоцветное скерцо, своего рода танец. Финал — «Диалог ветра и моря» — полное напряженного драматизма повествование об извечном споре двух могучих стихий. Схватка ветра с морем постепенно затихает. Звучит торжественный гимн природе.

Много фантазии, веселой выдумки вносит Дебюсси в детский балет «Ящик с игрушками» (1913) и в фортепианную сюиту «Детский уголок» (1908). Лирические пьесы («Снег танцует», «Маленький пастушок») чередуются в ней с шуточными или танцевальными картинками («Кек-уок»).

Дебюсси принадлежит ряд камерно-инструментальных ансамблей: квартет, несколько сонат (для флейты, альта и арфы, для виолончели и фортепиа-

Морис Равель.

но и др.), большое количество романсов (на стихи французских поэтов), а также опера «Пеллеас и Мелизанда» (по драме М. Метерлинка, 1902). В этой лирической музыкальной драме Дебюсси находит новые пути претворения особенностей французской речи в вокальной мелодии — ее интонации чутко отражают глубокие душевные движения.

Поэтичное, одухотворенное и ярко эмоциональное творчество Дебюсси оказало большое влияние на развитие всей музыки XX в.

Морис Равель (1875—1937)

Морис Равéль родился на юге Франции, близ границы с Испанией, его мать была из народности басков, и ряд его сочинений наполнен испанскими и баскскими напевами.

Музыке Равеля свойственны яркая образность, ясность мелодических очертаний, четкость ритма, стройность форм. Его фортепианные произведения полны смелых открытий, насыщены живописной красочностью. Нередко в них отражена жизнь природы: «Игра воды», «Ночные бабочки», «Грустные птицы», «Лодка в океане», некоторые навеяны образами романтической поэзии — «Ундина».

Равель — блистательный мастер оркестровой звукописи. Легкость и чистоту тембров он сочетает с интенсивностью красок и полнотой звучания.

«Испанская рапсодия» для оркестра (1907) полна изящества и блеска. В первой части («К ночи») воссоздана поэтическая картина южной природы, отдыхающей после знойного дня. В следующих частях — танцы: воздушно-легкая «Малагенья» и исполненная томной неги «Хабанера». Финал («Феерия») — сцены народного праздника. Мелькает пестрая череда карнавальных масок, все более бурными, темпераментными становятся пляски.

Творчество Равеля связано со стихией танца. Им создано несколько балетов, каждый из которых обладает особым музыкальным колоритом и непрерывностью развития. Музыка этих балетов звучит также в симфонических концертах.

Созвездие балетов открывает «Матушка-гусыня» (1908), в котором чудесно воплощен мир сказок. Среди героев — Мальчик с пальчик, Красавица и Чудовище — заколдованный принц. Красавица обрисована мечтательной мелодией кларнета в ритме вальса, а Чудовище — причудливо-фантастической темой контрафагота.

Балет «Дафнис и Хлоя» (1911), на античный сюжет, завоевал сцены крупнейших театров мира. Музыка пышна, красочна и вместе с тем изысканна. Здесь вы найдете лирические сцены, картины мирной пастушеской жизни, воинственно-дикие пляски пиратов, а также великолепные пейзажи. Особенно знаменит «Рассвет» (начало третьей картины), в котором с необычайной тонкостью воссоздано рождение утра: шелест тростника, щебетание птиц, журчание ручья. Трепетно-нежная звучность оркестра постепенно разгорается, достигая мощной полноты, ослепительного блеска. Трогательна пантомима Дафниса и Хлои, сопровождаемая грациозной мелодией флейты соло. Заключительная «Вакханалия» — общий танец, пронизанный ликованием.

В романтический мир переносит нас хореографическая поэма «Вальс» (1920): ярко освещенный зал, маскарадные одежды, стремительный вихрь танцующих пар.

В опере «Дитя и волшебство» (1925) Равель вновь обращается к поэзии детства. В ней разговаривают звери, птицы, деревья, оживают вещи — совсем как в сказках Андерсена или в «Синей птице» Метерлинка. Опоэтизированные, лирические персонажи (пастушки́ и пасту́шки с гобелена, прекрасная Принцесса из книжки) соседствуют с острохарактерными (Старые Часы, Арифметический Задачник) или с феерическими (Огонь).

Одной из вершин симфонической музыки XX в. стало прославленное «Болеро» (1928), задуманное автором как народная хореографическая сцена, развертывающаяся на площади испанского городка. «Болеро» отличается своеобразием построения и необычностью оркестрового замысла. Две контрастные мелодии испано-мавританского характера чередуются

на фоне неизменного, подчеркнуто четкого танцевального ритма. Солирующие инструменты все время меняются, звучность оркестра неудержимо нарастает и после ослепительной вспышки обрывается — энергично и кратко.

Камерно-инструментальные сочинения Равеля (квартет, трио и др.) вошли в репертуар лучших исполнителей. Широко популярны блестящая рапсодия для скрипки с оркестром «Цыганка» (1924).

С юности восхищавшийся русской музыкой, Равель создал всемирно известную оркестровку фортепианного цикла Мусоргского «Картинки с выставки» (1922).

В годы первой мировой войны Равель оставил творчество — был санитаром и шофером грузовой машины на фронте. В послевоенные сочинения Равеля проникают динамичные образы и острые ритмы большого города, своеобразно претворяются в них порой элементы джаза (Соната для скрипки и фортепиано, 1927; два фортепианных концерта, 1931). Но Равель никогда не изменял себе, оставаясь творцом гуманистического, содержательного и прекрасного искусства. «Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца», — говорил он.

В 1920-х годах Равель совершает концертные поездки по городам Европы, Англии, США, Канады, иногда с известной французской пианисткой Маргеритой Лонг, исполняющей Концерт для фортепиано с оркестром соль-мажор.

Последнее произведение Равеля — цикл песен для голоса с оркестром «Дон Кихот к Дульцинее» (1932). Он завершается буйно-искристой «Застольной», прославляющей радость жизни.

Искусство Равеля, разнообразное, яркое и глубоко человечное, — драгоценный вклад в мировую музыкальную культуру, оказавший на ее развитие неоспоримое плодотворное воздействие.

Бела Барток.

Бела Барток (1881—1945)

К числу крупнейших и своеобразных музыкантов XX в. принадлежит венгерский композитор Бела Ба́рток. Его деятельность была яркой и разносторонней: он проявил себя как композитор, открывший новые пути и оказавший влияние на развитие всей музыки нашей эпохи; как пианист, с успехом концертировавший во многих странах Европы и в США; как педагог, воспитавший множество пианистов, и, наконец, как ученый-фольклорист, собравший и расшифровавший тысячи песен народов разных стран.

Барток родился в городе Надьсентмиклоше (сейчас город Сынниколаул-Маре, в Румынии). Он рано потерял отца и остался на попечении матери — образованной, энергичной женщины. Под руководством матери пятилетний Бела начал занятия музыкой. К этому времени относятся и его первые попытки сочинения. С детства он выступает в концертах, исполняет сольные сочинения, аккомпанирует.

Годы юности Бартока совпадают с усилением национального самосознания в Венгрии, являвшейся тогда частью Австро-Венгерской империи. В период учебы в Академии музыки имени Листа в Будапеште он живо интересуется историей и музыкальным прошлым Венгрии, изучает и исполняет сочинения своего великого соотечественника Листа. Героическое прошлое Венгрии оживает в первом крупном сочинении Бартока — симфонии «Кошут», написанной сразу после окончания академии.

Через всю жизнь проносит Барток увлечение народной музыкой. Первую запись народной песни Барток сделал в 1904 г. В последующие годы он вместе со своим другом — будущим крупным венгерским композитором Зольтаном Кодаем совершил поездки по самым отдаленным деревням. Здесь они обнаружили образцы народной музыки, восходящие к глубокой древности. Помимо венгерской Барток записывал и изучал словацкую, румынскую народную музыку. Во время пребывания в Турции и Алжире он сделал записи народных напевов и наигрышей. Композиторское творчество Бартока также тесно связано с фольклором. Сочинения Бартока буквально пронизаны интонациями народной музыки.

С 1907 г. Барток — профессор Академии музыки имени Листа в Будапеште. Его педагогическая деятельность продолжалась до 1934 г. На протяжении всей своей жизни Барток выступал и как концертирующий пианист с программами из своих собственных сочинений и из произведений классиков.

В 1929 г. Барток посетил Советский Союз и выступил с рядом концертов. Слушатели и критики тепло откликнулись на его выступления. Барток проявил большой интерес к музыке народов нашей страны.

Барток горячо верил в прогресс, в высокие гуманистические идеалы. И когда в результате революции 1919 г. была провозглашена Венгерская советская республика, Барток участвует в культурно-музыкальной жизни республики. После подавления Советской власти в Венгрии Барток долго испытывал на себе проявления настороженности и даже открытой враждебности. В 30-е годы Барток все в большей степени ощущает беспокойство в связи с нарастанием угрозы фашизма, видя в нем душителя всех культурных завоеваний человечества. В 1940 г. он вынужден был эмигрировать из Венгрии в США. 26 сентября 1945 г. Барток умирает в Нью-Йорке. До самого конца он оставался пламенным патриотом. Узнав об освобождении Венгрии, он писал: «Я хотел бы вернуться домой, теперь уже навсегда».

Перу Бартока принадлежит множество сочинений самых различных жанров — опера «Замок герцога Синяя Борода» (1911), балеты «Деревянный принц» (1916), «Чудесный мандарин» (1919), три концерта для фортепиано с оркестром, два концерта для скрипки с оркестром, ряд оркестровых, инструментальных и вокальных произведений. Особенно много сочинений Барток создал для фортепиано.

Многие произведения Бартока предназначены юным музыкантам. Среди них — популярный фортепианный сборник «Детям», составленный из нетрудных для исполнения обработок венгерских и словацких народных песен, цикл «Десять легких пьес», детские пьесы для фортепианной «Школы», составленной им совместно с Шандором Решовским, 44 дуэта для двух скрипок и, наконец, исключительный по своему замыслу фортепианный цикл «Микрокосмос» (1937) из 153 пьес (в шести тетрадях), являющийся своеобразной школой современной музыки.

При жизни Бартоку приходилось вести подчас нелегкую борьбу за свое творчество. В наше время его произведения исполняют в концертах, ставят в театрах, они являются прекрасной школой для молодых композиторов и исполнителей. О признании Бартока говорит и Международная премия Мира, присужденная ему посмертно, в 1955 г.

Музыка капиталистических стран XX в.

Развитие музыки, как и всего искусства XX века — века острейших классовых столкновений и идеологической борьбы, идет необычайно сложным путем. Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая новую эпоху в истории человечества, антифашистское движение, национально-освободительная борьба народов мира — все это оказало огромное влияние на формирование различных направлений и школ в искусстве.

Зарубежное музыкальное искусство XX в. даже при беглом обзоре поражает обилием и пестротой различных направлений и стилей, стремлением многих композиторов к коренному обновлению языка музыки.

Наиболее четко в творчестве композиторов прослеживаются три взаимосвязанные тенденции: обращение к музыке доклассической эпохи, к внеевропейским музыкальным культурам и к не исследованным ранее древним пластам фольклора.

И. Ф. Стравинский, один из крупнейших композиторов нашего столетия, шел в первых рядах *неоклассиков* — так называют музыкантов, стилизующих композиционные приемы классической музыки.

В большей или меньшей степени черты неоклассицизма отразились в творчестве М. Равеля, А. Казеллы, Ф. Пуленка, Д. Мийо, М. де Фалья, А. Берга, П. Хиндемита, А. Шёнберга, Б. Бартока. На первых порах эти композиторы подражали старинной музыке. Затем, усвоив основные методы мастеров прошлого и творчески переосмыслив их, они стали формировать свои принципы. В музыке неоклассиков благозвучие вытесняется суховатостью, жесткостью; мелодия утрачивает свою былую пластичность. Большое внимание уделяют они разработке тембровых эффектов.

Столь же манящей, как и старина, стала музыка таинственного Востока с его пышной экзотикой, яр-

кими красками, а также другие малоизвестные внеевропейские древние музыкальные культуры. В творчестве французского композитора *Оливье Мессиа́на* (р. 1908) находят отражение разнообразнейшие лады и ритмы музыки Индии. Одно из крупнейших произведений — свою десятичастную симфонию он назвал «Турангалила». По словам самого Мессиана, это «песнь любви, гимн радости, время, движение, ритм, жизнь, смерть». Музыка симфонии пронизана духом Индии. В вокальном цикле «Харави» («Песнь любви») Мессиан обращается к перуанскому фольклору. В «Пробуждении птиц» — поэме-концерте для фортепиано с оркестром, «Экзотических птицах» — пьесе для фортепиано и инструментального ансамбля мы слышим песни птиц Индии, Китая, Малайских островов и Америки.

Увлечение внеевропейскими музыкальными культурами отразилось и в творчестве другого французского композитора — *Андре Жоливе́* (1905—1975). Вводя в свои партитуры экзотические ударные инструменты, используя необычные для европейского уха лады, напевы, ритмы, Жоливе не только стремится к внешней яркости, но и преследует более серьезную цель — взаимообогатить и сблизить музыкальные культуры Востока и Запада. Примером может служить Концерт для фортепиано с оркестром, три части которого навеяны африканскими, полинезийскими и другими мотивами.

На развитие музыки XX в. немалое влияние оказал также джаз, получивший широкое распространение в 20-е годы. Джазовая музыка, сложившаяся на основе сложного сплетения африканского, креольского и англо-кельтского фольклора, позволила композиторам воспользоваться острыми синкопированными ритмами, оригинальными тембрами и составами. Вслед за Стравинским композиторская молодежь, увлеченная ритмической и тембровой новизной джаза, использует все его специфические приемы в своих сочинениях.

Ряд джазовых приемов использован в балете французского композитора Э. Сати «Парад», вызвавшем бурю протестов на премьере. Увлеклись также джазом и молодые друзья Сати, участники группы «Шестёрка». В нее входили Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Л. Дюрей и Ж. Тайфер. Провозглашая массовое искусство улиц, площадей, ярмарок и цирков, французы поэтизировали музыку города («Автоматические описания» Сати, «Прогулки» Пуленка), новые машины («Пасифик 231» Онеггера, «Сельскохозяйственные машины» Мийо), входившие в моду танцы (фокстрот «Прощай, Нью-Йорк» Орика, балет «Бык на крыше» Мийо, где звучат популярные мелодии танго, матчиша, самба, фадо, услышанные композитором в Бразилии). Джазовое влияние сказалось и в «Негритянской рапсодии» Пуленка, «Концертино» и «Прелюдии и блюзе» Онеггера, Сонате для скрипки с фортепиано и Концерте для левой руки Равеля, в некоторых произведениях немецкого композитора *Пауля Хиндеми́та* (1895—1963).

Виднейшим представителем так называемого симфонического джаза был американский композитор *Джордж Ге́ршвин* (1899—1937). В его «Рапсодии в блюзовых тонах» для фортепиано и джаз-оркестра (1924) отчетливо проявились черты раннего джаза с его свободной импровизацией и захватывающими ритмами. К лучшим произведениям Гершвина относится опера «Порги и Бесс» (1935) на сюжет из жизни негритянской бедноты. В этой опере сосредоточены колоритнейшие жанры и формы негритянской музыки, в том числе блюз, спиричуэл, регтайм.

Музыкальный фольклор издревле привлекал внимание композиторов. Но если раньше использовались отдельные выразительные средства народных песен и танцев, то в XX в. музыканты заинтересовались древними пластами фольклора, еще неизвестными профессиональной музыке XIX в. Записывая, исследуя и обрабатывая старинные напевы и наигрыши, композиторы в дальнейшем пользовались накопленными знаниями в своем творчестве.

Большой интерес к музыкальному и поэтическому наследию народного искусства прошлого проявляет композитор ФРГ *Карл Орф* (р. 1895). Герои музыкально-сценических произведений Орфа — «Луна», «Умница», «Бернауэрин» — ведут свою историю от древних сказаний и легенд, а сценическая кантата «Кармина бурана» окрашена своеобразным колоритом средневековых студенческих песен, лирической поэзией баварского старинного фольклора.

Одним из крупнейших пропагандистов фольклора был выдающийся композитор, глава испанской национальной школы XX в. *Мануэль де Фа́лья* (1876—1946). Народное искусство он считал главным источником композиторского творчества. Причудливыми мелодиями, зажигательными ритмами народных песен и танцев наполнены произведения композитора: опера «Жизнь коротка» (1905), «Четыре испанских пьесы» для фортепиано (1909), «Ночи в садах Испании» для симфонического оркестра (1915), «Семь испанских песен» для голоса и фортепиано (1914), балет «Любовь и колдовство» (1915), кукольная опера «Балаганчик мастера Педро» (1923) и др.

Большое внимание музыкальному фольклору своей страны уделял бразильский композитор *Эйтор Ви́ла Ло́бос* (1887—1959). В четырнадцати пьесах

Пауль Хиндемит.

Артюр Онеггер.

Бенджамин Бриттен.

Мануэль де Фалья.

Сцена из оперы «Порги и Бесс» Д. Гершвина.

«Шоро» («Плачи», 1920—1929) — они написаны для различных инструментальных ансамблей — композитор отразил особенности бразильской, индейской и негритянской музыки. Вила Лобос отдал дань и старинной европейской музыке, создав сюиты в память И. С. Баха — «Бразильские бахианы» (1930—1944).

Движение Сопротивления, широко развернувшееся во время второй мировой войны во всех странах Европы, оккупированных гитлеровцами, породило свое музыкальное искусство. Теперь уже стали историей и знаменитая «Песня болотных солдат», созданная в первый год установления фашистского режима (1933) в нацистском концлагере Бергемоор, и «Песня партизан», написанная А. Марли на слова М. Дрюона и Ж. Кесселя (1943). С любовью пели участники Сопротивления и советские песни. После свержения фашистского режима вместе с заключенными из концлагерей выходили на свободу и их песни, которые люди восстанавливали по памяти либо использовали чудом сохранившиеся записи, публиковали сборники или целые антологии.

Слева направо: ▶
Ханс Эйслер.
Панчо Владигеров.
Зольтан Кодай.
Джордже Энеску.

Организованное сопротивление и примеры массового героизма, проявленного народами разных стран во время фашистского нашествия, вдохновили на создание антифашистских произведений даже тех композиторов, которые ранее активно не проявляли себя в общественно-политической деятельности. Среди них были и французские, и немецкие, и чешские, и английские композиторы. В годы оккупационного режима была написана Вторая симфония французского композитора *Артюра Онеггера* (1892—1955) с победной песнью трубы в финале. Большим праздником для французского народа стало исполнение в 1942 г. трагической оратории Онеггера «Жанна д'Арк на костре» на текст П. Клоделя о народной героине Франции (создана в 1935 г.). Тайно написанная в 1943 г., патриотическая кантата «Лик человеческий» Пуленка на стихи поэта-коммуниста П. Элюара уже в самом начале 1945 г. прозвучала для французов. Симфоническая поэма чеха Б. Мартину «Памятник Лидице» также стала гневным обвинением фашистскому варварству.

После разгрома фашизма тема Сопротивления еще долго привлекала внимание композиторов. *Дариюс Мийо* (1892—1974), вынужденный провести годы войны в эмиграции, создает на текст бывшего узника концлагеря Ж. Кассу кантату «Огненный замок». Она рассказывает о тысячах заключенных, погибших в газовых печах. Всегда выступавший против насилия и войн английский композитор *Бенджамин Бриттен* (1913—1976) создал оркестровую Симфонию-реквием, а позже Военный реквием. Известный австрийский композитор *Арнольд Шёнберг* (1874—1951) создает антигитлеровское произведение на памфлет Байрона «Ода Наполеону» — сочинение для чтеца, струнного квартета и фортепиано. Особое место в его творчестве занимает кантата для чтеца, хора и оркестра «Свидетель из Варшавы» на собственный текст. Композитор ведет рассказ от имени уцелевшего свидетеля трагической гибели восставших против фашистов евреев из Варшавского гетто, полностью уничтоженного. В этой кантате Шёнберг запечатлел картину ужаса, боли, страдания людей. То был его страстный протест против зверств фашизма.

В последние десятилетия активные поиски обновления музыкального языка привели к возникновению ряда новых направлений, всевозможных экспериментов — трансформации звука, записанного на магнитную ленту, звуковыми комбинациями. Крики, шумы, возгласы, фрагменты бытовой музыки — основа так называемой *конкретной музыки*. ФРГ стала родиной *электронной музыки* (звуки получают посредством электронных синтезаторов и генераторов). Композитор превращается в своеобразного инженера-оператора и управляет электронными машинами, а не оркестром. В произведениях *алеаторической музыки* («алеа» — «случайность») используется принцип случайных комбинаций из заранее заданного набора музыкальных фрагментов.

Как видите, пути развития музыки капиталистических стран в XX в. необычайно разнообразны. Обилие формалистических течений в музыке капиталистических стран XX в. объясняется стремлением буржуазных художников уйти от правды жизни, избежать отражения неприглядной капиталистической действительности с ее неразрешимыми социальными противоречиями и кризисами. Современные композиторы проводят множество экспериментов, многие из которых со временем становятся лишь достоянием истории и не получают дальнейшего развития. Лучшие произведения прогрессивных композиторов капиталистических стран являются неотъемлемой частью мирового музыкального искусства.

Музыка социалистических стран

В странах социализма успешно развивается музыкальная культура. Народная власть, победившая в этих странах, всемерно поддерживает демократическую музыкальную культуру, ставшую достоянием трудового народа. Созданы государственные симфонические оркестры, хоровые капеллы, камерные ансамбли. Выстроены новые здания оперных театров, концертных залов и консерваторий. Большое искусство стало доступно широкому кругу рабочих и крестьян. Музыкальная культура стран социализма получила международное признание. Весь мир знает знаменитые оперные театры Берлина, оркестры Варшавы, Праги и Будапешта, повсюду известны имена талантливых болгарских певцов и композиторов новой польской школы. Из всех стран света ежегодно съезжаются видные артисты, чтобы принять участие в таких прославленных музыкальных фестивалях, как «Пражская весна», «Варшавская осень», праздник песни в Сопоте, концертные торжества в Загребе, Братиславе, Будапеште, Дубровнике, Быд-

гоще. Вместе со своими коллегами из Советского Союза музыканты социалистических стран отстаивают великие традиции передового музыкального искусства, творческим методом которого стал социалистический реализм.

В социалистических странах созданы прекрасные национальные ансамбли, знакомящие людей всего мира с сокровищами народного искусства. Польские ансамбли «Мазовше», «Шлёнск», словацкий ансамбль «Слуцк», болгарский детский хор «Бодра смяна», румынский оркестр имени Барбу Лаутару выступают в разных частях света, демонстрируя немеркнущую своеобразную красоту национальных песен и плясок.

Композиторы *Народной Социалистической Республики Албании* работают в разных жанрах. Большое место в их творчестве занимают песни (главным образом обработки народных мелодий). Народные мелодии нашли претворение и в различных жанрах инструментальной музыки.

Значительны достижения музыкантов *Народной Республики Болгарии*. Здесь широко признаны сочинения старейшего мастера *Панчо Владигерова* (р. 1899), создателя историко-эпической оперы «Царь Калоян», многих фортепианных и симфонических пьес, окрашенных обаянием болгарской народной мелодии. К числу завоеваний национальной культуры принадлежат симфонические творения музыканта *Петко Стайнова* (р. 1896), многие работы разностороннего мастера *Любомира Пипкова* (1904 — 1974). Три оперы Пипкова — «Янина и девять братьев», «Момчил» и «Антигона 43» — обогатили репертуар болгарских театров. Национальная аудитория высоко оценила также оперу П. Хаджиева «Июльская ночь», балет А. Райчева «Гайдуцкая песня», кантаты и песни С. Обретенова, М. Големинова, Т. Попова.

В *Венгерской Народной Республике* жил и работал один из самых крупных композиторов современности — *Зольтан Кодай* (1882—1967), создатель известных опер, кантат и множества хоровых произведений. Кодай был близким другом и соратником Белы Бартока — венгерского классика XX в. (см. ст. «Бела Барток»). Традиции Бартока и Кодая, тесно связанные с народно-песенным искусством, стали основой современной венгерской музыки. Виднейшие композиторы страны, например *Ференц Сабо* (1902—1969), были учениками и последователями Кодая. Революционные песни, симфонии и оратории Сабо воспевают героику освободительной борьбы (оратория «Восстало море», симфоническая сюита «Лудаш Мати»). Большой известностью пользуются сочинения Д. Ранки (опера «Новое платье короля»), Э. Сервански, П. Кадоши. В области музыкального театра ярко проявили себя композиторы Э. Петрович — автор опер «Преступление и наказание» (по Достоевскому) и «Это и есть война», Ш. Соколаи — автор опер «Кровавая свадьба» и «Гамлет».

Исключительно богаты музыкальные традиции *Германской Демократической Республики*. Здесь находятся старейшие культурные центры — Дрезден, Лейпциг, Веймар, где когда-то рождались знаменитейшие шедевры мировой музыки. Среди композиторов ГДР — коммунисты, активные участники антифашистского движения. Трудящиеся всего мира знают боевые песни *Ханса Эйслера* (1898—1962), созданные еще в 20—30-е годы: «Коминтерн», «Красный Веддинг», «Песнь солидарности», «Песнь единого фронта». Они звучали на улицах и площадях, призывая к борьбе против гнета монополий, против войны и фашизма. Выдающимся пропагандистом этих песен стал *Эрнст Буш* (р. 1900). Его исполнение отличалось ораторской выразительностью, энергией, острым декламаторским характером. Перу Эйслера принадлежат также «Реквием памяти Ленина» и монументальная «Немецкая симфония». Ханс Эйслер и *Пауль Дессау* (р. 1894) сочиняли музыку к революционным пьесам Брехта (см. т. 11 ДЭ, ст. «Бертольт Брехт»). Известны оперы Дессау на сюжеты Брехта— «Осуждение Лукулла» и «Господин Пунтила и его слуга Матти». Крупные произведения композиторов ГДР посвящены истории германского рабочего клас-

Балет С. С. Прокофьева «Золушка» на сцене Белградского театра оперы и балета. СФРЮ.

Сцену из оперы «Амарсана» Б. Дамдинсурэна исполняют артисты Государственного театра оперы и балета Монгольской Народной Республики.

Участники польского государственного ансамбля «Шлёнск» исполняют краковяк.

са («Мансфельдская оратория» Э. Майера), героям антифашистской борьбы (кантата «Лило Херман» Дессау). Пользуются популярностью произведения В. Лессера и Г. Кохана. Среди новых опер, созданных более молодыми авторами,— «Последний выстрел» З. Маттуса (по повести Б. Лавренева «Сорок первый»).

За годы, прошедшие после второй мировой войны, бурно расцвело музыкальное искусство *Польской Народной Республики*. Мирового признания удостоились польские музыкальные коллективы и особенно талантливый отряд польских композиторов. Среди них одно из самых видных мест завоевал *Витольд Люто́слáвский* (р. 1913), высокоодаренный мастер симфонической и камерной музыки. В ранних его произведениях заметны связи с польским фольклором, с традициями польского классика XX в. К. Шимановского. Позднее он обращается к более сложным выразительным средствам, сохраняя содержательность и эмоциональную глубину своего искусства. Таковы его Концерт для оркестра, «Траурная музыка», две симфонии, ряд камерных и хоровых

Ярко, темпераментно исполняют народный танец артисты Национального фольклорного ансамбля Кубы.

Танец, посвященный героической борьбе вьетнамского народа, исполняют артисты Социалистической Республики Вьетнам.

Танец бродячих танцоров исполняют артисты Пхеньянского ансамбля песни и танца. КНДР.

пьес. Не менее известен своими пытливыми творческими экспериментами *Кшиштоф Пендерецкий* (р. 1933), автор оркестровой пьесы «Плач памяти жертв Хиросимы» и оратории «Страсти по Луке». В Народной Польше высоко ценят музыку К. Сероцкого, Т. Бэрда, Г. Бацевич. Среди оперных произведений, поставленных польскими театрами, историко-революционные оперы Т. Шелиговского («Бунт жаков»), В. Рудзиньского («Комендант Парижа»).

В развитии современной музыки *Социалистической Республики Румынии* велика роль *Джордже Энéску* (1881—1955) — выдающегося композитора, скрипача и дирижера, заложившего основы национальной классики. Его симфонические пьесы на румынские темы и опера «Эдип» составляют гордость национальной культуры. Традиции Энеску развивают современные композиторы — братья Й. и Г. Думитреску; П. Константинеску, С. Драгой, из более молодых — П. Бентою, А. Виеру, Т. Олах.

Издавна считается одной из самых музыкальных стран Европы *Чехословацкая Социалистическая Республика*. После освобождения страны от фашизма

Национальный театр в Праге. ЧССР. Построен на народные средства. Открылся в 1881 г. постановкой оперы Б. Сметаны «Либуше».

старейшие мастера чешской музыки *Йозеф Фёрстер* (1859—1951) и *Витезслав Но́вак* (1870—1949) приветствовали народную власть своими патриотическими сочинениями. Традиции чешской классики развивает ученик Фёрстера — композитор *Вацлав До́биаш* (р. 1909), автор популярной кантаты «Строй родину — укрепишь мир!». С интересными сочинениями выступили более молодые авторы: В. Сommер, С. Гавелка, И. Пауэр, В. Кучера, Л. Железный.

Больших успехов достигли композиторы Словакии — маленькой горной страны, обладающей чудесным фольклором, но не имевшей в прошлом своей музыкальной классики. Крупнейший из словацких мастеров — *Эуген Су́хонь* (р. 1908) известен своими операми «Водоворот» и «Святоплук». Несколько ярких опер написал другой видный словацкий композитор — *Ян Ци́ккер* (р. 1911), в том числе оперу «Воскресение» (по роману Л. Н. Толстого).

В *Социалистической Федеративной Республике Югославии* параллельно развиваются несколько братских национальных культур — сербская, хорватская, словенская, македонская, черногорская и другие. В каждой из них заметно плодотворное воздействие красочного музыкального фольклора южных славян. Среди сербских композиторов широко известны П. Конёвич, С. Христич (автор балета «Охридская легенда», шедшего в Москве), среди музыкантов Хорватии — видный симфонист И. Славенский и Я. Готовац, создатель популярной комической оперы «Эро с того света». Молодые югославские композиторы стремятся обновить свою палитру современными музыкально-выразительными средствами.

Интересные процессы происходят в музыкальной жизни Социалистической Республики Вьетнам, Корейской Народно-Демократической Республики, Монгольской Народной Республики, Республики Куба: выдвигаются молодые творческие силы, создаются новые произведения, отражающие жизнь и борьбу народных масс.

Большое внимание уделяется музыкальной культуре и в других странах Азии, например в Лаосе, а также Африки, вступивших на путь прогрессивных социальных преобразований.

Ведущий музыкальный жанр в *Социалистической Республике Вьетнам* — массовые песни. С 1960 г. появляются произведения крупной музыкальной формы — оперы, симфонии, балеты. Из них наибольшее распространение получила опера, выросшая из народной оперы — *тео* (см. ст. «Театр социалистических стран»). В 1962 г. в Ханое открыта консерватория.

Своеобразными народными традициями богата музыкальная культура *Китайской Народной Республики*.

В творчестве современных композиторов *Корейской Народно-Демократической Республики* сохраняются и развиваются традиции народной национальной музыкальной культуры страны, а также используются передовые достижения реалистической музыкальной культуры социалистических стран.

Современная музыка *Монгольской Народной Республики* начала развиваться после революционных преобразований 1920—1930 гг. Сочинения композиторов МНР охватывают многие жанры: кантаты, оперы и балеты, камерные и симфонические произведения, пьесы для народных инструментов, музыку к фильмам.

Новый этап в истории развития кубинской музыки начался после победы народной революции 1959 г. и образования *Республики Куба*. Созданы новые творческие коллективы: государственный Национальный симфонический оркестр в Гаване, Национальный фольклорный ансамбль, в задачи которого входит не только исполнение народных песен и танцев, но и собирание фольклорного материала. Ярким событием в музыкальной жизни Кубы являются фестивали (например, Международный фестиваль песни протеста), а также циклы концертов-лекций («История кубинской песни», серия концертов для детей Гаваны и др.). Плодотворно развивается на Кубе жанр массовой песни, продолжающей богатые традиции национальной кубинской песни.

Современная музыка Кубы, многообразная по жанрам и формам, отражает все важнейшие явления жизни.

Музыка нашей Родины до Великой Октябрьской социалистической революции

Русская музыка от истоков до конца XIX в.

Развитие музыкальной культуры на Руси, как и в любой стране, началось с создания *народных песен*. Они зародились еще в глубокой древности и помогали людям в труде, звучали в народных обрядах и на праздниках. В этих песнях воспевалась родная земля, выражались думы и чувства тружеников, их мечты о лучшей жизни, о свободе. Музыкальное творчество народа стало той основой, на которой развивалась русская классическая музыка.

Народные песни обычно сочиняли и исполняли крестьяне. Но еще в Древней Руси появились музыканты-профессионалы. Одни из них — *певцы-сказители*, сопровождавшие свое пение игрой на гуслях, — служили при княжеских дворах. Они слагали и исполняли во время воинских походов, на праздничных или поминальных пирах песни о доблестных витязях и их славных дружинах. Таким певцом был, например, Боян, о котором упоминается в «Слове о полку Игореве». Другие профессиональные музыканты и актеры — *скоморохи* — выступали на площадях городов, на ярмарках, в балаганах, их приглашали на свадьбы и другие празднества.

Искусство всех народных музыкантов было устным. Напевы и наигрыши не записывались, а передавались и воспроизводились по памяти, с теми или иными изменениями.

В X—XI вв. на Русь вместе с христианством из Византии пришло искусство хорового церковного пения. Талантливые отечественные «роспевщики» сблизили его с русской народной песней, придали ему самобытный характер. На Руси появилась письменная профессиональная музыка.

Древнерусские песнопения — драгоценные сокровища национальной культуры. Эти песнопения долгое время были *одноголосными*. Они записывались особыми значками — *знаменами* (или *крюками*) и не указывали высоту каждого звука, а лишь напоминали певцам о мелодическом рисунке знакомого им напева.

Знаменное пение постепенно развивалось и обогащалось. Высокого подъема оно достигло в XVI в., когда в Москве был основан большой «хор государевых певчих дьяков». В XVII в. оно стало *многоголосным*. Крюковое письмо было усовершенствовано, приспособлено к точному обозначению музыкальных звуков.

Во второй половине XVII в. с Украины пришел новый, *аккордовый* стиль многоголосного пения, близкий западноевропейской музыке (а с ним и общепринятое в наше время линейное нотное письмо). Русские мастера создали собственный, оригинальный жанр — *хоровой концерт* без инструмен-

Из «Букваря» К. Истомина. 1694.

В конце XVII в. большое распространение получило домашнее музицирование. Исполнялись песни в сопровождении клавесина, арфы или гитары. Несколько позднее в домашних концертах зазвучал романс.

тального сопровождения. Лучшие образцы таких концертов сочинили уже в XVIII в. русские композиторы *Максим Созонтович Березо́вский* (1745—1777) и *Дмитрий Степанович Бортня́нский* (1751—1825).

С конца XVII в. в России начинает развиваться светская музыка. Сильнейший толчок дали реформы Петра I. В петровскую эпоху в честь побед русского оружия играли духовые оркестры, исполнялись торжественные хоровые песни — «приветственные», или «виватные», *канты*. На ассамблеях звучали танцы, пришедшие из-за границы: менуэт, гавот, сарабанда, аллеманда и др.

Вошло в обычай домашнее любительское музицирование — исполнение одноголосных песен в сопровождении клавесина, арфы или гитары — *любовных кантов*. Несколько позднее, в середине второй половины XVIII в., из них вырос *бытовой романс*. Любили петь в городских домах и обработанные народные песни.

В усадьбах помещиков возникли симфонические оркестры и хоровые капеллы из крепостных. Некоторые крепостные оркестры даже превосходили профессиональные. Глинка вспоминает, как много дало ему общение с крепостным оркестром его дяди в Смоленской губернии.

С середины XVIII в. наиболее одаренных русских музыкантов стали посылать учиться за границу, в Италию. Там побывали Березовский (его опера «Демофонт», написанная и поставленная в Италии, имела огромный успех) и Бортнянский, а также выдающийся русский композитор *Евстигней Ипатович Фоми́н* (1761—1800), получивший в итальянском городе Болонье звание академика. Звание академика получил и Березовский.

Во второй половине XVIII в. в Москве и Петербурге открылись музыкальные театры, где были поставлены первые оперы русских композиторов. То были произведения, близкие по типу музыкальной комедии: пение чередовалось в них с разговорными диалогами. Сюжеты брались из повседневного быта, а музыка основывалась на народных крестьянских песнях и танцах или бытовых городских напевах. Но в лирических и драматических сценах, где надо было передать возвышенные чувства, композиторы обращались к музыкальному языку, близкому операм и симфониям Моцарта, Глюка и других европейских классиков этой эпохи.

Наиболее значительные и интересные русские комические оперы XVIII в. — «Мельник — колдун, обманщик и сват» (музыка подобрана из народных песен скрипачом М. М. Соколовским и впоследствии переработана и дополнена Е. И. Фоминым), «Санкт-Петербургский гостиный двор» (музыка одного из выдающихся русских композиторов XVIII в. — *Василия Алексеевича Пашке́вича*, 1742—1797), «Несчастье от кареты» (музыка В. А. Пашкевича), «Ямщики на подставе» (музыка Е. И. Фомина). Все эти произведения выражают демократические идеи того времени, полны внимания и сочувствия к жизни простых людей, а некоторые содержат сатирическое обличение самодурства и невежества помещиков («Несчастье от кареты»), грубости и взяточничества чиновников («Санкт-Петербургский гостинный двор»).

Помимо опер, романсов и хоровых концертов в 70—90-х годах XVIII в. в России создаются инструментальные произведения для симфонического оркестра, различных ансамблей и солистов: сюиты, концерты, сонаты, вариации на темы народных песен, а также музыка к драматическим спектаклям. Среди авторов мы встречаем Бортнянского, Фомина, талантливого скрипача и композитора *Ивана Евстафьевича Хандо́шкина* (1747—1804). Они стали первыми выдающимися представителями русской национальной композиторской школы. Формирование такой школы и было главным итогом развития русской музыки в XVIII в.

В начале XIX в. музыкальная жизнь России оживилась. Еще шире распространилось домашнее музицирование. В кружках любителей можно было теперь услышать не только песни, романсы, бытовые танцы, но и квартеты, а иной раз и симфонические произведения.

Глубокое воздействие на творчество композиторов той поры оказала Отечественная война 1812 г. и

А. Н. Верстовский.

рост освободительного движения, который привел к восстанию декабристов. В операх и кантатах зазвучали идеи патриотизма.

Большое место в русской музыке начала XIX в. заняли также легендарные, сказочные, фантастические образы, близкие тем, какие знакомы нам по балладам и поэмам В. А. Жуковского. В этом сказалось влияние *романтизма* — направления, распространявшегося в это время во всем европейском искусстве.

Самым значительным представителем романтизма в русской музыке был *Алексей Николаевич Верстовский* (1799—1862). Его лучшая опера — «Аскольдова могила» (1835). Благодаря увлекательному сюжету, сочетающему реальные события из истории Древней Руси с фантастическими эпизодами, и достоинствам музыки (мелодическая яркость, драматизм) опера Верстовского стала очень популярной. Хор девушек «Ах, подруженьки...» и песня «Близко города Славянска» часто исполняются и в наши дни.

Другой характерной чертой романтизма был интерес к внутренней жизни человека, к острым душевным конфликтам, к настроениям разочарованности и тоски по лучшей, вольной жизни (они особенно усилились в 30-х годах, после разгрома движения декабристов). С этим связан расцвет *бытового романса*. Были созданы такие замечательные романсы, как «Соловей» (на стихи А. Дельвига) и «Нищая (на стихи Беранже) *Александра Александровича Алябьева* (1787—1851); «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» (на стихи Н. Цыганова), «На заре ты ее не буди» (на стихи А. Фета) и «Белеет парус одинокий» (на стихи М. Лермонтова) *Александра Егоровича Варламова* (1801—1848); «На заре туманной юности» (на стихи А. Кольцова) и «Однозвучно гремит колокольчик» (на стихи И. Макарова) *Александра Львовича Гурилёва* (1803—1858). Большой популярностью пользовались и романсы Верстовского на стихи А. Пушкина «Черная шаль» и «Цыганская песня Земфиры» (из поэмы «Цыганы»).

Благодаря своей задушевности, искренности и мелодической красоте лучшие произведения этих композиторов распевались по всей России. Некоторые романсы той поры звучат и в наши дни, они стали фактически народными песнями (например, «Вдоль по улице метелица метет» Варламова).

Постановка народно-героической оперы *Михаила Ивановича Глинки* «Иван Сусанин» в 1836 г. ознаменовала собой рождение русской классической музыки. В этом произведении, как и во всем зрелом творчестве Глинки, впервые объединились и нашли обобщение достижения русских композиторов всех предшествующих эпох: правдивое отражение жизни, высокий строй чувств, умение говорить в музыке по-народному, почти не прибегая к цитатам из народных песен. При этом впервые у Глинки русская музыка поднялась на высший для своего времени уровень профессионального мастерства, не только не утратив национального своеобразия, но и выявив его так полно и ярко, как это не сумел сделать ни один из предшественников великого композитора.

Творчество Глинки и его младшего современника, друга и последователя *Александра Сергеевича Даргомыжского* в 30—50-х годах XIX в. составило первый этап истории русской классической музыки (см. статьи «М. И. Глинка» и «А. С. Даргомыжский»).

Новый этап начался с середины 50-х годов и продолжался примерно до 80-х. Это было время огромного общественного и культурного подъема в Рос-

Петербургский Большой театр. Здесь в 1836 г. состоялась первая постановка оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин».

О. Петров — первый исполнитель Ивана Сусанина.

М. А. Балакирев — основатель «Могучей кучки».

Сцена из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки. Большой театр. Москва. Современная постановка.

Московская консерватория. Основана в 1866 г. Н. Г. Рубинштейном.

А. Г. Рубинштейн. Портрет работы И. Е. Репина. 1881.

Сцена из первого действия балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Мариинский театр. Петербург. 1892. Первая постановка.

сии. Во всех областях искусства, включая музыку, зазвучали свежие голоса, смело выступили молодые художники, испытавшие благотворное воздействие освободительного движения, развернувшегося в стране, влияние идей Чернышевского, Добролюбова, Герцена — идей служения народу, борьбы за его права.

Музыкальная жизнь страны заметно демократизировалась. Благодаря усилиям ряда музыкантов-просветителей стали регулярно проводиться открытые, публичные концерты — симфонические и камерные. В оперные театры пришла новая, разночинная публика: мелкие чиновники, интеллигенция, студенты.

Рост общественного интереса к вопросам музыки привел к расцвету музыкальной критики. На страницах газет и журналов чаще стали появляться статьи и рецензии В. Ф. Одоевского, друга Глинки, который еще в 30-х годах пропагандировал и защищал от нападок его творчество. Заблистали и новые имена — *Александра Николаевича Серо́ва* (1820—1871), который был не только выдающимся критиком, но и талантливым композитором, автором нескольких опер (в том числе «Вражья сила»), а также В. В. Стасова, Ц. А. Кюи, Г. А. Лароша.

Для развития и пропаганды музыкальной культуры в эти годы немало сделало Русское музыкальное общество, основанное в 1859 г. *Антоном Григорьевичем Рубинште́йном* (1829—1894).

Великий русский пианист и выдающийся композитор (широко известны его опера «Демон» (1871) по М. Лермонтову и многие романсы, в том числе «Персидские песни», «Ночь», «Воевода») А. Г. Рубинштейн был также крупным музыкально-общественным деятелем. Он раньше других понял, что для широкого распространения музыкальной культуры в России понадобятся собственные многочисленные и хорошо подготовленные композиторы, исполнители, педагоги. В 1862 г. он добился открытия первого в стране высшего музыкального учебного заведения — Петербургской консерватории и встал во главе ее. В первом же выпуске консерватории были гениальный П. И. Чайковский, крупный музыкальный критик Г. А. Ларош и другие музыканты. С 1871 г. в течение 37 лет профессором этого учебного заведения был Н. А. Римский-Корсаков. Многие замечательные деятели отечественной музыки были его учениками. Теперь Ленинградская консерватория носит его имя (см. ст. «Н. А. Римский-Корсаков»).

В 1866 г. открылась консерватория и в Москве. Ее основателем был выдающийся музыкант-просветитель, замечательный пианист *Николай Григорьевич Рубинште́йн* (1835—1881), брат Антона Григорьевича. Одним из первых профессоров Московской консерватории стал П. И. Чайковский, чье имя впоследствии было ей присвоено (см. ст. «П. И. Чайковский»).

Чайковский стал основоположником московской школы русских композиторов, к которой относятся его ученик С. И. Танеев и ученики Танеева — С. В. Рахманинов и А. Н. Скрябин. Для этой школы характерно преимущественное внимание к лирическим и драматическим темам, к воплощению внутреннего мира человека.

В 1855 г. в Петербург из Нижнего Новгорода приехал молодой композитор и пианист *Милий Алексеевич Бала́кирев* (1837—1910). Несмотря на свои 18 лет, он, по словам В. В. Стасова, был в музыке уже «целым молодым профессором». К Балакиреву, словно к магниту, тянулись молодые музыканты-любители. В 1856 г. с ним познакомился военный инженер *Цезарь Антонович Кюи́* (1835—1918), через год — офицер Преображенского полка М. П. Мусоргский (см. ст. «М. П. Мусоргский»). Тогда же началось сближение Балакирева с большим знатоком искусства *Владимиром Васильевичем Ста́совым* (1824—1906). В 1861 г. к ним присоединился учившийся в Морском корпусе Н. А. Римский-Корсаков, а в 1862 г. — профессор химии А. П. Бородин (см. статьи об этих композиторах). Так сложился кружок, где руководителем стал Балакирев. В конце 60-х годов члены кружка познакомились с Чайковским и установили с ним тесные творческие связи.

Балакиревцы посвятили свое творчество разработке главным образом исторических и народноэпических сюжетов. Молодые композиторы восхищались красотой русской народной музыки (многие русские песни собрал и обработал Балакирев). Живо интересовались они и песнями других народов России, особенно мелодиями Кавказа и Средней Азии. Их музыкальные произведения были смелыми, новаторскими и по форме, и по духу.

Балакиревцев связывала тесная дружба. Вместе обсуждали они свои новые сочинения, вместе разбирали лучшие произведения русской и европейской музыки. Особенно они ценили Глинку, Даргомыжского, Бетховена, Шумана, Берлиоза, Листа.

В 50—60-х годах Балакирев создал музыку к трагедии Шекспира «Король Лир», увертюры на темы народных песен, романсы, восточную фантазию для фортепиано «Исламей».

Некоторые замыслы подсказал балакиревцам Стасов: предложил Бородину написать оперу по «Слову о полку Игореве», подал Мусоргскому мысль о «Хованщине». Стасов и Кюи выступали со статьями, где отстаивали взгляды балакиревцев. «...сколько

М. И. Глинка в период сочинения оперы «Руслан и Людмила». Портрет работы И. Е. Репина. 1887.

поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов» — так однажды написал о них Стасов. И с той поры за этим творческим содружеством навсегда закрепилось название «Могучая кучка».

В 1862 г. усилиями Балакирева и его друзей была открыта Бесплатная музыкальная школа. Балакиревцы стремились привлечь в нее как можно больше талантливых людей из народа. В концертах, которые давали при школе, как и в программах Русского музыкального общества, исполнялись выдающиеся сочинения русских и западных композиторов.

Благородной деятельности «Могучей кучки» и работе Бесплатной музыкальной школы старались помешать представители реакционных дворянско-аристократических кругов. Балакирев был не в силах противостоять им и на несколько лет совсем отошел от музыкальной и общественной деятельности. За это время его бывшие ученики и товарищи стали уже совершено самостоятельными, зрелыми художниками. Каждый пошел своим путем, и кружок прекратил свое существование.

Деятельность композиторов «Могучей кучки» — одна из самых славных страниц истории музыкального искусства. Их творчество и передовые идеи оказали сильное влияние на развитие не только отечественной, но и зарубежной (в частности, французской) музыки.

М. И. Глинка (1804—1857)

Имя Михаила Ивановича Гли́нки, *первого классика русской музыки*, по справедливости стоит рядом с именем Пушкина. Они были современниками, они поставили русскую литературу и русскую музыку в один ряд с лучшими сокровищами мирового искусства и на долгие годы указали русскому искусству путь вперед.

Детство и юность Глинки не слишком отличались от детства и юности тех, кто рос в помещичьей семье. Его родина — село Новоспасское на Смоленщине, близ города Ельни. Воспитание и образование будущий композитор получил сначала домашнее, а потом в петербургском Благородном пансионе — закрытом учебном заведении для дворянских детей. Там он обучался и музыке. Это считалось обязательным для хорошо воспитанного молодого человека, будущего «чиновника по дипломатической части», каким хотели видеть Глинку его родные. Но для самого Глинки музыка уже в юности стала основным делом жизни. Он жадно впитывал самые разнообразные музыкальные впечатления: песни крестьян в Новоспасском, игру музыкантов-любителей и заезжих виртуозов, песни и пляски народов Кавказа, где ему довелось путешествовать в юности, арии из итальянских опер... Все это он стремился запомнить, понять, претворить в собственные произведения.

Отличная игра на фортепиано, первые опыты сочинения — романсы на слова русских поэтов — принесли Глинке известность в кругах петербургских любителей музыки. Но сам он хорошо понимал, что это только начало пути, что ему нужно получить гораздо больше музыкальных впечатлений и знаний. Оставив навсегда службу чиновника, Глинка отправился в далекое путешествие, в Италию, страну, давшую миру многих талантливых композиторов и особенно прославленную своим оперным искусством. Много прекрасной музыки слышал там Глинка, много сочинял сам. Талант молодого композитора был замечен, произведения его издавались и исполнялись в Италии.

Слушая, исполняя, сочиняя музыку, Глинка накопил много опыта и знаний, но нужно было привести их в порядок и систему. Для этого он отправился в Берлин к известному музыкальному ученому и педагогу Зигфриду Дену. Одной зимы занятий под его руководством оказалось достаточно. Глинка вернулся на родину со смелыми творческими планами.

Его заветной мечтой было создать настоящую русскую оперу. Глинка мечтал об опере на героический сюжет, который был бы воплощен в богатых и разнообразных формах классической оперы.

По совету поэта Жуковского Глинка взял в основу сюжета эпизод из истории русского народа: подвиг крестьянина Ивана Сусанина, который во время войны с польской шляхтой в 1613 г. завел вражеский отряд в глухой лес и там погиб, но погубил и врагов.

В театре того времени еще никто не отваживался вывести простого крестьянина в качестве трагического героя, как это сделал Глинка в первом своем большом произведении — опере «Иван Сусанин». Величие образа героя передано не только в сценических ситуациях, но прежде всего в музыке — глубоко национальной, полной высокого пафоса. В каждой музыкальной фразе партии Сусанина, его дочери Антониды, приемного сына Сусанина Вани слышатся русские песенные интонации, тонко обработанные, преображенные Глинкой. Во всем чувствуется талант великого мастера. А в характеристике польской шляхты Глинка использовал ритмы польских национальных танцев: полонеза, мазурки, краковяка. Бравурно-воинственные в сцене праздника (второе действие), эти мелодии звучат тревожно и сумрачно в другой сцене — в лесу, предвещая гибель захватчиков.

Оперу Глинки, поставленную в 1836 г. под названием «Жизнь за царя», по-разному встретили в обществе. Аристократическая публика, ожидавшая увидеть очередной блестящий, парадный спектакль, не могла оценить глубокой народности оперы. «Музыка для кучеров» — такую характеристику получило у нее гениальное творение Глинки. Но оперу восторженно приняли все, кому было дорого русское искусство. Пушкин и Гоголь были в числе первых слушателей, высоко оценивших ее. Успех вдохновил Глинку — у него возникает новый замысел: написать оперу на сюжет пушкинской сказочной поэмы «Руслан и Людмила».

Очень много сил и времени отнимала у Глинки работа руководителя Придворной певческой капеллы, да и семейная обстановка не благоприятствовала творчеству. Вот почему опера была закончена только в 1842 г. И все же в годы между двумя операми Глинка создал прекрасные романсы и музыку к драме писателя Кукольника «Князь Холмский».

Когда наконец на свет появилась вторая опера Глинки — «Руслан и Людмила», она изумила всех своей новизной, яркостью и свежестью музыкальных красок. Сюжет пушкинской поэмы, в которой витязь Руслан отправляется на поиски своей невесты, похищенной злым волшебником, дал Глинке возможность не только показать картины жизни Киевской Руси (свадебный пир в княжеских палатах, легендарного певца Бояна), но и противопоставить им картины далеких сказочных стран. Вот когда пригодились Глинки напевы песен и танцев, с которыми он познакомился в юности или слышал позднее от своих друзей. В огненной лезгинке ожили ритмы плясок кавказских народов.

Обратившись к музыке народов Востока, Глинка открыл новый источник музыкальной красоты. По этому пути пошли и другие композиторы: Римский-Корсаков — в симфонической сюите «Шехеразада», Бородин — в картине половецкого стана (опера «Князь Игорь»; см. статьи «Н. А. Римский-Корсаков», «А. П. Бородин»).

Годы после завершения оперы «Руслан и Людмила» были для Глинки годами новых путешествий. Снова он посетил Берлин, побывал в Париже, знакомясь со всем новым и интересным в музыке и искусстве, а затем отправился в Испанию. Мелодии народных песен, записанные Глинкой в Испании, легли в основу двух увертюр для симфонического оркестра — «Арагонской хоты» (1845) и «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» (1851). Композитор поставил здесь задачу написать музыку, равно доступную и интересную и для знатоков, и для простых любителей. Средством для решения этой нелегкой задачи и было обращение к народным мелодиям.

К той же цели, но уже на основе родных русских песен стремился Глинка в своей знаменитой «Камаринской» (1848) — фантазии для оркестра на тему двух русских песен — свадебной и плясовой. Простые, безыскусные народные мелодии загорелись, засверкали новыми красками в его обработке.

Все творчество Глинки может служить подтверждением его известных слов: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Но для того чтобы так аранжировать (обрабатывать), как это делал Глинка, нужно обладать гениальной способностью проникать в самую сущность народного творчества, понимать законы этого творчества, говорить самому языком народа. В поэзии это осуществил Пушкин, в музыке — Глинка.

А. С. Даргомыжский (1813—1869)

«Великому учителю музыкальной правды» — в таких словах Мусоргский посвятил оперу «Женитьба» своему старшему другу — Александру Сергеевичу Даргомыжскому. Кем же был человек, которого назвал «великим учителем» гениальный автор «Бориса Годунова» и «Хованщины»?

А. С. Даргомыжский.

В юности Даргомыжский еще не думал стать профессиональным композитором. Как многие молодые люди, получившие хорошее образование, он охотно музицировал в дружеской среде, играл на фортепиано и скрипке, пел, сочинял романсы. Возможно, что его занятия музыкой этим и ограничились бы, если бы не знакомство с М. И. Глинкой, состоявшееся весной 1835 г. в Петербурге.

Даргомыжскому исполнилось тогда 22 года, Глинке было уже за 30. Пример старшего друга увлек Даргомыжского. Он решил попробовать свои силы в опере: ведь и Глинка в это время трудился над оперой «Иван Сусанин». Но первая опера Даргомыжского («Эсмеральда» на сюжет «Собора Парижской богоматери» Гюго) не была столь удачна, как первая опера Глинки. Композитор не нашел еще своего собственного пути, своего идеала «музыкальной правды». Оперные достижения были еще впереди, и ступенями к ним стали романсы Даргомыжского.

Среди романсов, звучавших тогда в Петербурге, в Москве, в помещичьих усадьбах, романсы Даргомыжского выделялись очень заметно. В них ощущалась необычайная любовь и чуткость к поэзии, умение передать в музыке не только общий характер стихотворения, но и своеобразие стиля поэта, и самые характерные для него поэтические образы. Так, в романсе «Юноша и дева» (на стихи Пушкина) музыка, полная покоя, тишины, нежности, замечательно передает образ стихотворения: спящий юноша, склонившийся на плечо подруги. А в романсе «Мне грустно» (на стихи Лермонтова) композитор наполняет глубоким драматизмом каждую фразу, каждую интонацию.

Романс «Мне грустно» — это уже шаг к реалистической опере. Еще один шаг сделан в комической песне «Мельник», рисующей перебранку жены с подвыпившим мужем. Все эти опыты проложили путь к первой зрелой опере Даргомыжского — «Русалка» (1855), написанной на основе одноименной драмы Пушкина. «Русалка» — народно-бытовая музыкальная драма, поднимающая тему социального неравенства. Ее сюжет — история покинутой крестьянской девушки. В отчаянии бросившись в реку, она становится повелительницей русалок и заманивает в речную глубь своего неверного возлюбленного. Этот сюжет, очень распространенный в народных сказках и романтических балладах, Пушкин разработал по-своему. Его привлекла не только фантастика, но и возможность создать жизненно-правдивые характеры. Героиня «Русалки» — это воплощение беззаветной, безрассудной любви, сменяющейся таким же безрассудным отчаянием и ревностью. Поступками отца покинутой девушки — мельника поначалу движет практический, здравый смысл. Но после трагической гибели дочери рушится весь его мир и несчастный превращается в жалкое и страшное полубезумное существо. Третье действующее лицо — князь привычно лицемерен, связан обычаями и предрассудками.

Присущий Даргомыжскому талант наблюдателя и психолога наиболее полно раскрылся в характеристике мельника, который обретает подлинно трагические черты в сцене безумия. Характеры действующих лиц проявляются и в их взаимоотношениях, отсюда большая роль ансамблей в «Русалке». Особенно новой по замыслу, по форме воплощения оказалась большая сцена-ансамбль князя и мельника.

Овладев законами драматической, театральной музыки, Даргомыжский стремился перенести их и в другие жанры. Некоторые его камерные вокальные произведения написаны совсем не традиционно. Это уже не романсы, а песни-сценки, в которых действуют вполне конкретные персонажи. В одном из писем Даргомыжский писал: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

И действительно, Даргомыжский всегда стремился найти живую интонацию человеческой речи, интонацию правдивую, выражающую не только смысл слов, но и наполняющее их чувство. Вершиной в этом отношении является песня «Старый капрал» на стихи Беранже (в переводе Курочкина). Это рассказ о старом солдате, осужденном на расстрел за оскорбление старшего по чину. В песне как будто говорит сам герой, и в музыке обрисован его характер: суровый, прямой, непреклонный. В песнях «Червяк» и «Титулярный советник» композитор столь же правдиво рисует портреты маленьких, незаметных людей, подобных героям Гоголя и Достоевского.

А. П. Бородин. Портрет работы И. Е. Репина. 1882.

Последним произведением Даргомыжского, оставшимся не вполне законченным, была опера «Каменный гость». Композитор начал работать над ней в 1866 г., будучи уже немолодым. Работал над новой оперой Даргомыжский с упоением. В течение двух с половиной месяцев композитор написал бóльшую часть оперы. «Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая, — сообщал композитор своей ученице. — Вы поймете, что это за труд, когда узнаете, что я пишу музыку на текст Пушкина, не изменяя и не прибавляя ни одного слова».

Даргомыжский поставил себе действительно труднейшую задачу. Трагедия Пушкина предельно лаконична, каждая ее фраза насыщена глубоким смыслом. И музыка, следуя за текстом, раскрывает и психологический подтекст. Музыкально-речевая интонация, правдивая и выразительная, — главное средство для этого. Вокальные партии написаны в декламационной манере, иногда приближаясь к естественной речи, а в моменты эмоционального подъема приобретая напевность и широту. Это произведение Даргомыжского особенно высоко ценили его младшие друзья — композиторы Бородин, Мусоргский, Кюи, Римский-Корсаков, музыкальный критик Стасов, все те, кому завещал Даргомыжский свой идеал музыкальной правды.

А. П. Бородин (1833—1887)

Кто не знает имя русского композитора Бородина — создателя оперы «Князь Игорь», идущей на многих сценах мира, «Богатырской симфонии» и других замечательных произведений!

Отечественная медицина чтит память Бородина — профессора Медико-хирургической академии, воспитавшего сотни врачей.

Имя талантливого химика Бородина, подготовившего своими исследованиями создание пластмасс, хорошо известно в науке.

Большим уважением в 60—80-х годах прошлого века пользовался общественный деятель Бородин. Он был в числе создателей первого в стране высшего медицинского учебного заведения для женщин.

Сколько же Бородиных трудилось одновременно на поприще русской культуры? Композитор, химик, общественный деятель и педагог — все это один человек: Александр Порфирьевич Бородúн.

Родился он в Петербурге. Рано научился играть на фортепиано, флейте и виолончели, а девяти лет стал сочинять музыку. Но главной его страстью была химия. Бородин учился в Медико-хирургической академии, затем успешно защитил докторскую диссертацию по химии и провел три года за границей в научной командировке. В это время он продолжал увлекаться музыкой.

Знаменательным годом его жизни был 1862: он вернулся в Петербург, стал профессором Медико-хирургической академии и познакомился с М. А. Балакиревым, оценившим его музыкальный талант.

Бородин с увлечением начинает работать над симфонией. Но музыке по-прежнему он может уделять очень мало времени. Его дни целиком заполнены лекциями, работой в лаборатории, общественной деятельностью. Сочинять музыку он может только летом, на отдыхе, или во время болезни.

На создание крупного музыкального произведения у Бородина уходило по нескольку лет. Только в 1867 г. была дописана Первая симфония. Вторая симфония создавалась семь лет (1869—1876). Над оперой «Князь Игорь» композитор трудился с перерывами восемнадцать лет: с 1869 г. до самой смерти, но так и не закончил ее.

М. П. Мусоргский. Портрет работы И. Е. Репина. 1881.

Бородин оставил мало произведений, но каждое из них самобытно. В своей музыке Бородин идет путями, проложенными Глинкой. Все его сочинения пронизаны любовью к своей Родине и верой в богатырскую мощь русского народа. Эти чувства наполняют и главное произведение композитора — оперу «Князь Игорь», написанную на основе замечательного памятника древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». Бородин сам работал над либретто оперы, изучал труды по русской истории, летописи.

Главный герой оперы — мужественный князь Игорь, который возглавил поход русского войска против кочевников-половцев. Он тяжело переживает поражение и плен, мечтает вернуть себе свободу, чтобы снова пойти на врага.

С любовью и нежностью вспоминает он о своей верной подруге Ярославне, которая в трудные минуты проявляет большую силу духа. Музыка, рисующая этих героев, привлекает благородством и красотой (ария князя Игоря, плач Ярославны и др.).

В русских хорах оперы выражены и мощь народа (пролог), и страдания, причиненные ему вражеским нашествием (хор поселян), и ликование при вести о возвращении Игоря (финал).

Живописуя стан половцев, Бородин показывает в музыке своеобразную красоту их песен и танцев. Очень выразителен музыкальный портрет предводителя половцев — хана Кончака — жестокого, властного и вместе с тем по-своему великодушного.

Римский-Корсаков и Глазунов завершили те картины оперы «Князь Игорь», которые композитор не закончил. Глазунов, кроме того, записал по памяти две части Третьей симфонии Бородина, которые слышал в исполнении самого композитора.

Вторую симфонию Бородина его друзья по «Могучей кучке» назвали «Богатырской» (1876). Слушая ее, представляешь себе легендарных русских витязей — защитников страны и народа. Вспоминаются известные картины В. М. Васнецова «Богатыри», «Витязь на распутье» (см. ст. «В. М. Васнецов»).

В романсах Бородина (на его собственные слова) «Песня темного леса», «Спящая княжна» воскрешаются образы народных сказок и легенд. Созданный под впечатлением смерти Мусоргского романс «Для берегов отчизны дальной» (на стихи А. С. Пушкина) волнует глубокой, сдержанной скорбью.

Бородин оказал большое воздействие на русскую музыку. Его традиции ожили в творчестве Глазунова, Лядова, Калинникова, во многих народно-патриотических произведениях советских композиторов.

Великий «богатырь русской музыки» и выдающийся ученый — таким вошел Бородин в историю мировой культуры.

М. П. Мусоргский (1839—1881)

Мусоргский называл себя «бойцом за правую мысль искусства». Всем своим творчеством он хотел «сказать людям новое слово дружбы и любви, прямое и во всю ширь русских полян правдой звучащее слово».

Модест Петрович Му́соргский родился в селе Карево Псковской губернии. В детстве он слушал народные песни, занимался игрой на фортепиано, но не думал быть музыкантом. Сын небогатого помещика, Модест Мусоргский окончил школу гвардейских подпрапорщиков в Петербурге и стал офицером.

М. А. Балакирев первый распознал его громадный композиторский талант. Под влиянием Балакирева Мусоргский в 1858 г. вышел в отставку, чтобы посвятить себя музыке. Но композиторское творчество не давало никаких средств к существованию, и он поступил на службу мелким чиновником.

Мусоргский создал много замечательных романсов и песен. Особенно значительны музыкальные сцены из народного быта: «Калистрат» и «Колыбельная Ерёмушке» (на стихи Н. А. Некрасова), «Спи, усни, крестьянский сын» (на стихи А. Н. Островского), «Трепак» из цикла «Песни и пляски смерти» (на стихи А. А. Голенищева-Кутузова). С небывалой правдивостью Мусоргский показал в них полную страданий жизнь крестьянина-бедняка.

Люди разного характера, возраста и общественного положения как живые предстают в романсах Мусоргского (написанных на собственные слова):

«Сиротка», «Светик Савишна», «Семинарист», «Озорник». В «Блохе» (на стихи Гёте из «Фауста») остроумно высмеяны самодурство монарха и пресмыкательство его придворных. В цикле «Детская» (на слова композитора) перед нами проходят то грустные, то озорные сценки из жизни детей.

Когда мы слушаем вокальные пьесы Мусоргского, то словно видим каждого из действующих лиц — так наглядны их музыкальные портреты, так метко переданы в музыке особенности их речи.

Романсы-картинки из жизни народа, написанные Мусоргским в 60-х годах, подготовили появление оперы «Борис Годунов» (1869; 2-я ред. 1872) по трагедии Пушкина. С восторгом приняли оперу Мусоргского демократические слушатели галерки — студенты-разночинцы, мелкие чиновники. А царский двор и верхушка общества старались всячески помешать ее успеху. Она редко шла в театре. К тому же цензура сделала в опере значительные сокращения, убрав самые «крамольные» сцены.

Народ — главное действующее лицо «Бориса Годунова». Сначала мы видим покорную толпу. Постепенно народ пробуждается, начинает требовать, протестовать. И вот уже в финале оперы словно разгорается пламя стихийного крестьянского восстания («Сцена под Кромами»).

Народу противостоит царь Борис. Он показан как человек, идущий к власти через преступление. С исключительной глубиной передает Мусоргский «трагедию совести» Бориса, его тяжкие душевные терзания. Годунов — умный и проницательный государственный деятель, но народ ему не верит. Противоречия между народом и запятнанной преступлениями самодержавной властью ничем нельзя примирить — вот основная идея оперы.

Каждый герой очерчен в музыке очень выразительно: разгульный монах Варлаам и мудрый летописец Пимен, честолюбивый Самозванец и гордая Марина Мнишек, хитрый Шуйский и доверчиво-бесстрашный Юродивый — «совесть народная».

В 1872 г., еще до постановки «Бориса Годунова», Мусоргский начал работать над другой исторической оперой — «Хованщиной». Эта опера также богата развернутыми массовыми сценами; главный герой исторических событий — народ. Недаром композитор назвал «Хованщину» «народной музыкальной драмой».

В «Хованщине» Мусоргский продолжил летопись «смутных времен» русской истории, начатую им в «Борисе Годунове». Показывая стрелецкие бунты конца XVII в., начало царствования Петра I, движение раскольников, композитор глубоко проник в дух эпохи и характеры действующих лиц.

Бурные события русской истории напоминали Мусоргскому современную ему переломную эпоху. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача», — писал композитор. Он, как и многие передовые люди того времени, мучительно искал ответа на вопрос, что будет дальше с отсталой, нищей Россией и ее могучим, но бесправным народом. Этими раздумьями, тревогой за судьбы народа и проникнута «Хованщина». Мусоргский не видел действенных путей к избавлению народных масс от страданий, поэтому обе его оперы заканчиваются трагически, безысходно.

Но в душе композитора жила вера в лучшее будущее любимой родины. С удивительной силой она выражена в оркестровой картине «Рассвет на Москве-реке» — вступлении к «Хованщине». Льется широкая певучая мелодия, подобная народной песне. Она наполняется светом, силой и звучит как прекрасный гимн родной стране, великому народу.

Из симфонических произведений Мусоргского особенно популярна оркестровая картина «Ночь на Лысой горе» (1867) по народным сказкам и легендам.

Ярко расцвечен образами народной фантазии и народного быта цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» (1874). Он написан Мусоргским под впечатлением от рисунков художника и архитектора В. А. Гартмана. В музыке отражены и сцены из жизни горожан, и сельские картинки, и игры детей. Мы словно видим воочию сказочного Гнома, Бабу Ягу или средневекового певца — трубадура. В заключительной пьесе — «Богатырские ворота» — воспеты древнерусские богатыри. Все эти разнообразные картинки объединяются темой первой пьесы — «Прогулка» — то уверенной и светлой, то мягкой и грустной мелодией русского народного склада.

Постоянное безденежье, переживания, вызванные нападками на «Бориса Годунова», — все это постепенно подрывало здоровье композитора, мешало его творчеству. Самым светлым событием последних лет жизни была его концертная поездка по Украине и югу России с певицей Д. М. Леоновой, которой Мусоргский аккомпанировал. Во время поездки композитор собирал украинские песни, они были ему нужны для комической оперы «Сорочинская ярмарка».

В 1881 г. Мусоргский тяжело заболел и вскоре скончался, не успев дописать нескольких своих произведений. «Хованщину» завершил Н. А. Римский-Корсаков. Над завершением оперы «Сорочинская ярмарка» работали композиторы Ц. А. Кюи и А. К. Лядов. Впоследствии опера была полностью завершена советским композитором В. Я. Шебалиным.

«Композитор-бунтарь», певец народного горя, протеста и свободолюбия, величайший реалист в музыке дорог нам и сегодня.

Н. А. Римский-Корсаков. Портрет работы В. А. Серова. 1898 г.

Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908)

С детских лет мы знаем и любим музыку, вызывающую в нашем воображении сказочный город, где белка грызет золотые орешки и тридцать три богатыря выходят на берег из морской пучины. На всю жизнь запоминаются нам мелодии, рисующие хрупкую Снегурочку или чудесную сказочницу Шехеразаду. Чародей, создавший эту яркую, красочную музыку, — великий русский композитор Николай Андреевич Ри́мский-Ко́рсаков.

Он родился в городке Тихвине Новгородской губернии. Когда мальчику исполнилось 12 лет, по семейной традиции (дядя и старший брат были моряками) его отдали в петербургский Морской корпус.

Занятия музыкой, начатые в Тихвине, Римский-Корсаков продолжил в столице. В 1861 г. 17-летний юноша познакомился с М. А. Балакиревым, стал его любимым учеником и товарищем по «Могучей кучке», под его руководством начал писать симфонию.

В 1862 г., окончив Морской корпус, Римский-Корсаков отправился на три года в дальнее плавание. Впоследствии он воскресил образы изменчивой морской стихи в музыке «Шехеразады», «Садко», «Сказки о царе Салтане» и других произведений.

Римский-Корсаков создал 15 опер, многие из них навеяны народными сказками и преданиями. Подобно Глинке (см. ст. «М. И. Глинка»), Римский-Корсаков любил сопоставлять в музыке реальную действительность с миром фантастики, сохраняя чистоту и поэтичность сказочных образов, рожденных народным воображением. Обрисованы в музыке и реальные герои. Чаще всего это крестьянские юноши и девушки: Ганна и Левко («Майская ночь», 1878), Оксана и Вакула («Ночь перед рождеством», 1895), Купава («Снегурочка», 1881). Композитор показывает в этих операх разнообразные сцены деревенского быта, щедро вводит в них русские и украинские песни и пляски.

Особое место в творчестве Римского-Корсакова занимает опера-былина «Садко» (1896). Главный герой ее — новгородский гусляр Садко. Красочная музыка бытовых сцен сменяется фантастическими музыкальными картинами, где действуют сказочные персонажи: морской царь и его дочь — нежная Волхова.

«Псковитянка» (1872) и «Царская невеста» (1898) — это оперы-драмы, воссоздающие картины русской жизни XVI в., глубоко раскрывающие характеры и душевные переживания героев — царя Ивана Грозного и его дочери Ольги («Псковитянка»), опричника Грязно́го, кроткой Марфы и страстной Любаши («Царская невеста»). Героическая опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1904) написана на сюжет народного предания о монголо-татарском нашествии на Русь. В ней есть замечательная симфоническая картина «Сеча при Керженце», рисующая битву русских воинов с захватчиками.

Опера-сказка «Кащей Бессмертный» (1901) написана в период революционного подъема в стране. Злой Кащей, люто ненавидящий все живое, олицетворяет силы гнета, самодержавия. Но царство его оказывается непрочным. Здесь выразились передовые, свободолюбивые убеждения Римского-Корсакова.

Последняя опера Римского-Корсакова — «Золотой петушок» (1907, по сказке Пушкина) — острая сатира на царизм. Композитор язвительно высмеивает трусливого, тупого Додона и его слуг. В одной из сцен оперы он, обрисовывая духовное убожество «могучего властителя» Додона, обращается к мелодии «Чижика».

Лучшие симфонические произведения Римского-Корсакова воссоздают сказочные сюжеты (сюиты «Шехеразада», 1888; «Антар», 1868; симфоническая картина «Садко», 1867, и др.), изображают сцены народной жизни («Испанское каприччио», 1887). Композитор использовал в этих произведениях подлинные мелодии разных народов. Искусно сочетая многообразные краски оркестра, Римский-Корсаков развертывает перед слушателями все новые и новые картины.

Римский-Корсаков любил старинные народные песни, собирал, обрабатывал их, творчески развивал их особенности в своей музыке. «Я прислушивался

к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества», — писал композитор.

Римский-Корсаков создал около 80 романсов. Лучшие из них написаны на стихи А. С. Пушкина («Редеет облаков летучая гряда», «На холмах Грузии»), А. К. Толстого («Не ветер, вея с высоты») и других русских поэтов. В этих романсах выражены разнообразные чувства и переживания, созданы тонкие музыкальные образы природы.

Римский-Корсаков не только выдающийся композитор, но и замечательный педагог, он воспитал более 200 музыкальных деятелей. У него учились А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Н. В. Лысенко, А. А. Спендиаров, С. С. Прокофьев и другие.

В 1905 г. за поддержку студентов, возмущенных событиями «кровавого воскресенья», профессор Римский-Корсаков был уволен из консерватории. Впоследствии он с почетом вернулся в нее.

Наш народ хранит благодарную память о великом композиторе, воспевшем красоту жизни, природы, народных песен и сказаний.

П. И. Чайковский (1840—1893)

П. И. Чайковский.

Жизнь музыки Петра Ильича Чайко́вского — жизнь удивительно счастливая и богатая. Его оперы и балеты идут на сценах театров всего мира, его симфонии, квартеты, фортепианные, скрипичные и виолончельные концерты и пьесы, романсы звучат в концертных залах разных стран. Эта поистине огромная, растущая год от года популярность музыки Чайковского коренится в природе его таланта.

Это искусство демократическое, адресованное всем. И в то же время обращенное к каждому в отдельности, глубоко лирическое. Это музыка, идущая «от сердца к сердцу». Сам композитор говорил: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору». Желание Чайковского осуществилось. Нет такого, хоть немного любящего музыку человека, который не знал бы арии Татьяны или Ленского из «Евгения Онегина», Лизы или Германа из «Пиковой дамы», адажио и танец маленьких лебедей из «Лебединого озера», романсы «День ли царит» и «Средь шумного бала». И чье сердце не откликнется на торжественные, ликующие начальные аккорды Первого концерта для фортепиано с оркестром?

Много произведений написал Чайковский для детей и о детях. Это «Детский альбом» (24 пьесы для фортепиано). Здесь и сценки из детской жизни («Игра в лошадки», трилогия: «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла»), и картины природы («Зимнее утро», «Песня жаворонка»), и мелодии разных народов («Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка», «Неаполитанская песенка», «Русская песня»). Глубокое проникновение в детскую психологию, в царство детской фантазии способствовало созданию простых ярких пьес. «Детский альбом» Чайковского оказал большое влияние на сочинение произведений для детей русскими и советскими композиторами.

«Шестнадцать песен для детей» композитор написал на стихи А. Плещеева, К. Аксакова и других поэтов. Наиболее известны из этого цикла песни «Мой садик», «Кукушка», «Мой Лизочек». В репертуар молодых музыкантов прочно вошли и 12 пьес, объединенных в цикл «Времена года». Все эти пьесы отмечены характерными чертами творчества Чайковского — прекрасной, яркой образностью, задушевностью высказывания. Многие, даже неискушенные слушатели хорошо понимают задумчивые и напевные мелодии, звучащие в пьесах из этого цикла, — «На тройке», «Баркаролу», грустную «Осеннюю песню», веселое оживление «Масленицы» — картинки русского быта. Изобразительное неразрывно здесь слито с лирическим, и весь цикл — это нарисованные композитором страницы жизни природы и людей.

Большое место в творчестве Чайковского занимает опера. Композитор считал, что опера «должна быть музыкой наиболее общедоступной из всех родов музыки....». В операх Чайковского гармонично сочетается раскрытие сложного внутреннего мира героев, их

душевных переживаний с драматизмом действия. Это присуще всем операм композитора: «Евгению Онегину», «Пиковой даме», «Чародейке», «Мазепе», «Иоланте» и др.

Чудесный мир сказки нашел воплощение в балетах «Лебединое озеро» (1876), «Спящая красавица» (1889; по мотивам сказки Ш. Перро) и «Щелкунчик» (1892; по мотивам сказки Гофмана). И хотя балеты написаны на разных этапах творческого пути композитора и не походят друг на друга (в «Лебедином озере» преобладает сфера драматическая, в «Спящей красавице» — эпическая, в «Щелкунчике» — характерная), но все они глубоко лиричны и во всех общая для Чайковского тема — стремление человека к счастью, преодоление препятствий в напряженной борьбе. Балеты Чайковского, созданные в содружестве с балетмейстерами Л. Ивановым и М. Петипа, разрешили главную проблему балетного театра — соотношение музыки и танца. Они открыли эру симфонического балета. Потому Чайковский — великий симфонист и оперный композитор — вошел в историю музыки как реформатор жанра балета. В его балетной музыке, сочетающей в себе черты других жанров, последовательно проводятся симфонические методы развития.

Важнейшая черта творчества Чайковского — ярко национальный характер его музыки. Естественно и органично «живут» в финалах Второй (1872) и Четвертой (1877) симфоний украинская песня «Журавель» и русская «Во поле березонька стояла». Просто и трогательно распета «Сидел Ваня на диване» в медленной части Первого струнного квартета.

Чайковский знал и любил свою Родину. Еще живя в Воткинске, где он родился, будущий композитор прислушивался к народному пению. Позже он часто бывал на Украине; его сестра Александра Ильинична была замужем за Л. В. Давыдовым — сыном известного декабриста. У своих родных Чайковский подолгу жил в Каменке.

Композитор много ездил по родной стране. Он любил и тонко чувствовал красоту русской природы. «...Я еще не встречал человека, более меня влюбленного в матушку Русь вообще и в ее великорусские части в особенности», — писал он.

Эта «влюбленность в матушку Русь» звучит в его первой симфонии «Зимние грезы» (1866), написанной под впечатлением путешествия по берегам Ладожского озера и на остров Валаам. Образы зимней русской природы, красота зимнего пейзажа, широта русских равнин, настроение задумчивости и светлой грусти пронизывают первые две части цикла («Грезы зимней дорогой» и «Угрюмый край, туманный край»). Третья часть — скерцо — подготавливает финал, как бы рисующий картину народного праздника, образ сильного и веселого русского народа.

Чайковский часто уезжал за границу. Его музыка получила мировое признание еще при жизни автора. Во многих странах композитор выступал пропагандистом русской музыки, дирижировал своими сочинениями. Не раз бывал он в Чехии, Германии, Франции, Италии. В 1891 г. Чайковский — в Америке, в 1893 г. — в Англии, где ему присуждают почетную степень доктора Кембриджского университета. Но за границей он тосковал по России. С середины 1880-х годов Чайковский жил под Москвой, а позже на окраине небольшого тогда городка Клина. Последнее жилище его сохранено в неприкосновенности, здесь Дом-музей П. И. Чайковского.

Но Чайковский знал не только природу России. Несправедливое устройство русского общества он тоже знал. Воспитанник петербургского Училища правоведения, он в возрасте 19 лет стал помощником столоначальника одного из отделений департамента Министерства юстиции. За три года службы через руки молодого юриста прошло около 20 дел крестьян, в которых в основном содержались просьбы в заступничестве против жестокости помещиков.

И не случайно, когда, бросив службу, он поступил в Петербургскую консерваторию, одним из первых его самостоятельных произведений была увертюра «Гроза» по драме А. Н. Островского.

«Служение обществу» он понимал серьезно и многосторонне. По окончании Петербургской консерватории в 1866 г. он начал работать в Москве: здесь также открылась консерватория, и Чайковский стал одним из первых ее преподавателей. Откликаясь на нужды отечественного музыкального образования, он создал первый русский учебник гармонии. В конце 60-х — начале 70-х годов Чайковский активно сотрудничал в качестве музыкального критика в газете «Русские ведомости». В своих статьях он боролся против слепого преклонения перед итальянской оперой, отстаивая русское музыкальное творчество. Чайковский горячо защищал просвещение, интересы широких масс в области национального искусства, глубокую уверенность в творческих силах России. И позже, уже будучи прославленным композитором, став одним из директоров Русского музыкального общества в Москве, он использовал свой авторитет для пропаганды русской музыки, музыкального просвещения.

В музыке Чайковский обращается к слушателю, размышляет совместно с ним о важных, серьезных вопросах жизни. Обобщенное содержание, как бы программу своей Четвертой симфонии, например, изложил сам композитор в одном из писем. От «без-

отрадных и безнадежных» чувств и «нежных грез» первой части, через меланхолические воспоминания, владеющие лирическим героем симфонии во второй части, через причудливые образы скерцо третьей, через преодоление зла, «рока» композитор ведет нас к грандиозному финалу — «картине праздничного веселья», к утверждению объективной ценности мира. Концепция эта близка основной идее Пятой симфонии Бетховена. Чайковский во многом и выступил как наследник бетховенского симфонизма.

Музыку Чайковского любил В. И. Ленин. Так, в письме к матери от 4 февраля 1903 г. он писал о Шестой («Патетической») симфонии: «Недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и остались очень довольны — особенно последней симфонией Чайковского (Symphonie pathétique)».

О творчестве Чайковского написаны сотни книг. Ученые-музыковеды исследуют особенности его музыкального стиля и языка. Все новые и новые дирижеры, певцы, инструменталисты выступают с исполнением произведений великого русского композитора. В нашей стране начиная с 1958 г. раз в четыре года проводятся Международные конкурсы имени П. И. Чайковского, привлекающие все большее число музыкантов и певцов из разных стран.

«...Эта музыка, — писал о музыке Чайковского Д. Шостакович, — отражая красоты и богатства духовного мира русского человека, вместе с тем явление подлинно интернациональное, оказывающее влияние на развитие культур и народов. Согретая неугасимой любовью к людям, она пробуждает высокие и благородные чувства».

Русская музыка конца XIX— начала XX в.

Вслед за блестящим расцветом в 1870-е годы творчества композиторов «Могучей кучки» и Чайковского русская музыка в конце XIX в. вступает в новый период своего развития. В ней, наряду с продолжением сложившихся традиций национальной композиторской школы, заметно начинают проявляться особенности, вызванные новыми условиями общественной жизни России на рубеже веков.

В музыкальное искусство входят новые темы и образы. Становится характерным перемещение главного интереса с широкой социальной проблематики в область отражения внутреннего мира человеческой личности. Даже образы народного быта, эпоса, истории, родной природы принимают лирическую окраску. Многое соприкасается здесь с общими процессами развития отечественной художественной культуры той поры. Утверждение прекрасного, неприязнь ко всему грубому, обывательскому пронизывают собой творчество многих русских писателей, художников, например Чехова, Левитана. Красота природы, человеческого сердца, право человека на счастье — ведущие темы и в русской музыке этого периода. В ней, как и в смежных искусствах, усиливается интерес к воплощению философских проблем, философских размышлений о жизни, возрастает роль интеллектуального начала, проявляются тенденции к синтезу с другими искусствами.

Атмосфера революционного подъема с ее острыми контрастами, напряженное ожидание перемен вызывают к жизни образы весеннего пробуждения и героического устремления в будущее, бурного протеста и утверждения человеческой воли. Особенно сильно звучат они в музыке Скрябина, Рахманинова. Прямым откликом на революцию 1905 г. является создание оркестровых пьес на темы русских революционных песен — «Дубинушка» (Римский-Корсаков) и «Эй, ухнем!» (Глазунов). Однако наиболее непосредственное отражение революционный подъем, революционное движение получили в народном творчестве, в русской революционной песне, которая стала могучим средством сплочения масс (см. ст. «Песни, зовущие к борьбе»).

Изменяется и значение отдельных музыкальных жанров в творчестве композиторов. Многие из них отдают предпочтение инструментальной музыке, часто непрограммной (отсутствие связи музыки с конкретным текстом давало им бóльшую свободу в выражении своих мыслей и чувств). Серьезное внимание уделяется вопросам усовершенствования профессиональной техники, мастерства, разработке средств музыкальной выразительности. Музыкальное искусство обогащается яркими достижениями в области мелодики, гармонии, полифонии, фортепианного и оркестрового колорита.

Обострившаяся в литературе и искусстве того времени борьба различных направлений сказалась и на развитии русской музыки. В творчестве некоторых композиторов усвоение классических традиций сочеталось с воздействием модернистских тенденций, ясно обозначившихся за рубежом и проникавших в

С. И. Танеев.

А. К. Глазунов.

А. К. Лядов.

И. Ф. Стравинский.

художественную жизнь России начала века. В музыке это выражалось в обращении к миру узких, индивидуалистических переживаний, а в соответствии с этим в излишней усложненности музыкального языка, в одностороннем развитии какого-либо одного из средств музыкальной выразительности. Правда, в творчестве ведущих композиторов эпохи эти тенденции никогда не становились господствующими и не создавали существенных преград общему развитию русской музыкальной классики.

Русское музыкальное искусство конца XIX — начала XX в. представлено творчеством различных поколений. В 1880—1890-е годы еще интенсивно сочиняет *Чайко́вский*, который к началу 1890-х годов стал автором таких выдающихся творений, как Пятая (1888) и Шестая симфонии (1893), балеты «Спящая красавица» (1889) и «Щелкунчик» (1892), оперы «Пиковая дама» (1890), «Иоланта» (1891). До 1908 г. неутомимо продолжает композиторскую деятельность *Ри́мский-Ко́рсаков*, чутко откликаясь на запросы времени. В своих последних операх-сказках «Кащей Бессмертный» (1901) и «Золотой петушок» (1907) он выступает со злой сатирой на самодержавие. К середине 1890-х годов достигает полной зрелости творчество их учеников, младших соратников и последователей — Глазунова, Лядова, Танеева, Аренского, Калинникова. В годы, предшествующие первой русской революции, расцветает творчество выдающихся композиторов XX в. — Скрябина и Рахманинова. Наконец, в предоктябрьское десятилетие уже становятся известными имена Стравинского, Прокофьева, Мясковского.

Являясь современниками, эти композиторы, каждый по-своему, отразили в своем творчестве новые приметы времени. Богатство их творческих индивидуальностей, самостоятельность и неповторимость художественного преломления ими устремлений своей эпохи составляют многообразную и сложную картину развития русской музыки в этот отмеченный большими событиями и острыми противоречиями период.

Александр Константинович Глазуно́в (1865—1936) выступает как мастер монументальных симфоний. Среди созданных им восьми симфоний выделяется Пятая (1895). Ее музыка проникнута мужеством, полнотой жизневосприятия, праздничностью. Недаром современники воспринимали ее как продолжение героической линии бородинского симфонизма, хотя, в отличие от симфоний Бородина, главенствует в ней не героика, а гимническое воспевание жизни. Но есть у Глазунова и страницы драматической взволнованности, как, например, первая часть Шестой симфонии (1896), а в музыку начала XX в. проникло ощущение тревоги, жизненных противоречий (Восьмая симфония, 1906). В симфонических произведениях, созданных в более ранние годы,— поэме «Стенька Разин» и картинах «Кремль», «Лес», «Весна» — ясно прослеживаются принципы программных произведений композиторов «Могучей кучки». Большой вклад внес Глазунов в развитие русского балета. Его «Раймонда» (1897) вслед за «Лебединым озером», «Спящей красавицей», «Щелкунчиком» Чайковского углубляет значение музыки в балете, основанной на разнообразном музыкальном развитии характеристик действующих лиц и чутком восприятии национального колорита. Покоряют слушателей выразительные лирико-патетические образы его Концерта для скрипки с оркестром (1904). Сфера душевных переживаний человека широко запечатлена им в семи струнных квартетах, из кото-

рых по образной яркости выделяются Четвертый (1894) и Пятый (1898).

Возглавляя с 1905 по 1928 г. Петербургскую (Ленинградскую) консерваторию, Глазунов вошел в историю отечественной музыки и как один из строителей молодой советской культуры.

Анатолий Константинович Ля́дов (1855—1914), в противоположность Глазунову, — мастер музыкальной миниатюры. Его прелюдии, пасторали, мазурки и другие пьесы — это «картинки настроений», в каждой из которых выражено одно состояние, один образ (например, Прелюдия си минор), или меткие характеристические зарисовки отдельных явлений быта и природы, подкупающие юмором, наблюдательностью, тончайшим мастерством («Музыкальная табакерка»). В музыке баллады «Про старину» оживают образы преданий «давно минувших дней». Большая и увлеченная работа Лядова над русской песней привела его к созданию замечательной сюиты «Восемь русских народных песен» для оркестра (1906). Для каждой из ее восьми песен он находит особый художественный прием, создает свой неповторимый колорит, свою характерность. Удивительное проникновение в строй русского музыкального мышления отличает и три тетради «Детских песен», созданных Лядовым на подлинные народные тексты прибауток и присказок. Симфонические миниатюры «Волшебное озеро» (1909), «Баба-Яга» (1904), «Кикимора» (1909) рисуют образы природы и русской сказки.

Сергей Иванович Тане́ев (1856—1915) видел в искусстве прежде всего большую силу морального воздействия на человека. Поэтому этические вопросы жизни занимали центральное место в его творчестве. Для воплощения их он иногда обращается к образам античной культуры. Такова его опера «Орестея» (1894), написанная на сюжет из Эсхила, утверждающая торжество справедливости, света над силами мрака и насилия. В Четвертой симфонии (1898) Танеев, подобно Чайковскому и Бетховену,

Песни, зовущие к борьбе

«Наше оружие — наши песни», — сказал Владимир Маяковский.

Каждое революционное движение поднимает, как знамена, свои песни. Некоторые из них приобретают всемирное значение. Первой из таких песен, сохранившей силу своего воздействия до наших дней, стала «Марсельеза». Она появилась в 1792 г. То был трудный час Великой французской революции: со всех сторон наседали враги. И тогда родилась песня, которая звала народ на защиту недавно завоеванной свободы. Музыкант-любитель, капитан республиканской армии Руже де Лиль за одну ночь создал и слова и музыку боевого революционного гимна: «Вперед, дети отечества! День славы настал!..» Возникшая на севере Франции, песня вскоре стала известна и на юге страны, в Марселе. Батальон добровольцев из этого города принес ее в Париж, и там ее назвали «Маршем марсельцев» или «Марсельезой».

Во Франции родилась и другая замечательная революционная песня, ставшая гимном международного пролетариата, — «Интернационал». В июне 1871 г., сразу после разгрома Парижской Коммуны, ее активный борец, рабочий-поэт Эжен Потье сочинил стихотворение «Интернационал». Спустя 17 лет оно было опубликовано и попало на глаза другому рабочему — Пьеру Дегейтеру, композитору-любителю, участнику социалистического движения, впоследствии члену Французской коммунистической партии со дня ее основания. Дегейтер создал на стихи Потье песню, призывающую пролетариев всех стран сплотиться в борьбе против угнетателей.

Вскоре «Интернационал» подхватили рабочие Франции, а затем других стран, включая Россию. Эту песню горячо любил В. И. Ленин. После Великого Октября она стала государственным гимном молодой Советской республики, а сейчас является международным пролетарским гимном, партийным гимном КПСС и других коммунистических и рабочих партий.

В России революционные песни создавались на разных этапах освободительного движения. До наших дней сохранили известность некоторые песни, распространенные в 60—80-х годах XIX в. в среде революционных народников. Они были посвящены тяжелой жизни народа («Дубинушка»), трагической судьбе революционеров, томившихся в тюрьмах и ссылках («Слушай!», «По пыльной дороге»), гибели борцов за свободу («Вы жертвою пали»). Лишь очень немногие из них носят призывный, героический характер. Это, например, «Рабочая марсельеза» («Отречемся от старого мира»), слова которой на измененный мотив «Марсельезы» написал в 1875 г. революционер П. Лавров. Остальные проникнуты печальными, траурными настроениями. Среди них и одна из любимых В. И. Лениным песен — «Замучен тяжелой неволей», созданная в 1876 г. писателем Г. Мачтетом на смерть Чернышева — студента-революционера, замученного царскими тюремщиками.

Иные песни зазвучали в конце XIX — начале XX в., когда во главе освободительного движения в России стал пролетариат, руководимый партией большевиков. Массовое распространение получают боевые, полные могучей, жизнеут-

раскрывает драматически напряженную борьбу противоположных сил, которая в итоге приводит к торжеству человеческого разума, гуманности. Вера в человека, в красоту его души, в победу справедливости характерна для содержания всей музыки композитора. Сочетание строгой логики мышления с глубокой эмоциональностью отличает и такие выдающиеся произведения Танеева, как кантата «Иоанн Дамаскин» (1884), Четвертый квартет (1899), фортепианный квинтет соль минор (1911), двенадцать хоров без сопровождения на стихи Полонского (1909), многие романсы.

Успешно развивал в своем творчестве традиции русской музыкальной классики *Антон Степанович Аре́нский* (1861—1906). Композитор лирического склада, он привлекал задушевностью, искренностью высказывания. Особенно это проявилось в его романсах, раскрывающих различные стороны душевных переживаний и настроений человека. Из крупных сочинений наибольшую известность получили фортепианное трио до минор (1894), пронизанное единством элегически-скорбного настроения, и фантазия на темы И. Т. Рябинина для фортепиано с оркестром (1899) — в ее основе лежат два былинных напева, записанных композитором у этого известного певца-сказителя Онежского края.

Свой вклад в отечественную музыку внес и рано скончавшийся *Василий Сергеевич Кали́нников* (1866—1901). Его Первая симфония (1895) до сих пор покоряет необыкновенной свежестью, русской распевностью, глубоким ощущением родной природы.

Однако определяло развитие русской музыки начала XX в. творчество наиболее выдающихся композиторов того времени — *Скря́бина* и *Рахма́нинова*. Рахманинов не только дал миру произведения огромной художественной ценности, но по праву был признан величайшим пианистом нашего столетия и одним из выдающихся дирижеров (см. статьи «А. Н. Скрябин», «С. В. Рахманинов»).

верждающей силы гимны-марши: «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Красное знамя» («Слезами залит мир безбрежный»), «Беснуйтесь, тираны». Тогда же был переведен на русский язык и «Интернационал». В этих песнях во весь голос прозвучал призыв к социалистической революции, воплотились непреклонная решимость и вера в победу нового поколения борцов, поднявших «гордо и смело знамя борьбы за рабочее дело» («Варшавянка»).

Авторами многих боевых пролетарских песен были активные участники освободительного движения — революционеры-марксисты, вышедшие из среды рабочего класса или передовой интеллигенции. Так, песню «Смело, товарищи, в ногу» написал в 1896 г. в одиночной камере Таганской тюрьмы талантливый ученый-химик и поэт Л. П. Радин. В другой московской тюрьме — Бутырской — на пути в сибирскую ссылку создал в 1897 г. новый, русский текст польской «Варшавянки» («Вихри враждебные веют над нами») Г. М. Кржижановский — близкий соратник В. И. Ленина, революционер и ученый (позднее — академик, Герой Социалистического Труда). В Сибири он перевел на русский язык украинскую революционную песню «Шалийте, шалийте, скажени каты» («Беснуйтесь, тираны»).

Из душных тюремных казематов или далеких сибирских поселений нелегко было песням свободы пробиваться на волю. Но так велика была их боевая сила и так нужны они были массам, что очень скоро после их создания уже подхватывались многими тысячами борцов. Песни передавались из уст в уста, расходились в списках, разучивались на митингах и демонстрациях. Огромную роль в их распространении играли подпольные революционные издания: газеты, листовки, специальные песенники. Недаром В. И. Ленин писал о «пропаганде социализма рабочей песней». Автора текста «Интернационала» Э. Потье Владимир Ильич назвал «...одним из самых великих пропагандистов посредством песни». Партия рассматривала революционные песни как могучее средство массовой агитации, действенное оружие борьбы.

Пролетарские гимны полны четкого, энергичного маршевого движения («Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя»). Решительный ритм марша придает даже минорным напевам сурово-мужественный характер («Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны»). Боевым лозунгам, звучащим в текстах, отвечают призывные интонации музыки. Некоторые мелодические обороты, например начало «Интернационала» и «Красного знамени», концовка куплета в песне «Смело, товарищи, в ногу», звучат как ораторские обращения. Другие порой напоминают сигналы трубы, зовы фанфар, как в «Красном знамени»: «Лейся вдаль, наш напев...»

Революционные песни живут вместе с нами: мы поем их на торжественных собраниях и демонстрациях, слышим по радио, телевидению и в концертах. Их интонации и ритмы вошли как характернейший элемент в музыкальный язык советских композиторов, в песни и симфонии, оперы и оратории (см. ст. «Путь советской музыки»).

А. Н. Скрябин.

В 1910-х годах обратил внимание на свое яркое дарование *Игорь Федорович Стравинский* (1882—1971), выступивший с первыми балетами — «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913; с 1914 г. композитор жил за рубежом).

В предоктябрьское десятилетие начался творческий путь *Прокофьева* (см. ст. «С. С. Прокофьев»), *Мясковского, Глиэра, Василенко, Гедике*. Их творческая деятельность широко развернулась после Великой Октябрьской социалистической революции, олицетворяя живую преемственную связь традиций русской классической музыки с советской музыкальной культурой (см. ст. «Путь советской музыки»).

А. Н. Скрябин (1872—1915)

«Вперед, стремительно и вечно!» — его любимый девиз.

«Жизнь — деятельность, стремление, борьба!» — обычная запись в обычной записной книжке. Для Александра Николаевича Скрябина все это не просто характерно, без этого нет Скрябина — человека, музыканта, мыслителя.

Сначала было увлечение музыкой вообще, роялем как самым любимым из музыкальных инструментов; Шопеном как поэтом рояля и самым близким из всех композиторов. И первые сочинения Скрябина настолько напоминали музыку его кумира, что позволяли музыкантам — старшим современникам говорить в шутку о найденном сундуке с неизвестными рукописями Шопена. Но это было только вначале. С каждым новым произведением вырисовывалось то, чего не было ни у Шопена, ни у Листа, ни у Вагнера, ни у других близких Скрябину композиторов. Все больше ощущалось стремление в неизведанные дали, вера в безграничные возможности человека. Отсюда и вера в собственные силы, и способность делиться своей силой с другими людьми.

«Иду сказать людям, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утрат нет. Силен и могуч тот, кто испытал отчаянье и победил его». Эта запись сделана в дневнике в 1900 г. 28-летним композитором, к тому времени автором нескольких десятков фортепианных прелюдий, мазурок, экспромтов, ноктюрнов, трех сонат, Концерта для фортепиано с оркестром, симфонической прелюдии «Мечты» и Первой симфонии в шести частях с «Гимном искусству» в финале. Он верил во всемогущество искусства, в то, что с его помощью можно переделать мир. В музыке он — романтик необычайно революционной силы духа. Не случайно Г. В. Плеханов, давая характеристику творчества Скрябина, говорил, что его музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи. Это особенно ощущается, когда слушаешь лучшие создания Скрябина (1904—1910) — Четвертую и Пятую фортепианные сонаты, Третью симфонию (названную им «Божественной поэмой»), симфонические поэмы — «Поэму экстаза» и «Прометей» (для симфонического оркестра, фортепиано и хора).

Миф о Прометее привлекал многих музыкантов, в том числе Бетховена и Листа. Скрябина в этой легенде увлекала сама суть героического образа: «Прометей — это активная энергия вселенной, творческий принцип; это огонь, свет, жизнь, борьба, мысль, прогресс, цивилизация, свобода».

Воспев в «Прометее» созидательную силу человеческой воли и разума, Скрябин пошел дальше. Он мечтал о «всеискусстве», в котором отразятся все творческие возможности человека. Скрябин обладал так называемым цветным слухом — каждая тональность ассоциировалась у него с определенным цветом естественного цветового спектра. Он мечтал о цветовой симфонии и уже в партитуре «Прометея» наметил световое, насыщенное цветовой палитрой, сопровождение музыки. Мечта Скрябина о синтетической симфонии музыки и цвета, казавшаяся утопичной его современникам, в результате колоссального роста технической мысли в нашем веке все ближе к реальности. Сейчас его идеи увлекли многих деятелей науки, работающих в этом направлении.

Замыслы Скрябина были грандиозны. Он мечтал о «Мистерии», в которой не было бы деления на слу-

С. В. Рахманинов.

шателей и исполнителей. Участниками должны были быть все. Но эта идея была столь утопичной, что Скрябин приступил к работе над другим сочинением, тоже дерзким по мысли и гигантским по поставленным задачам. Его он назвал «Предварительным действом». Большие законченные фрагменты Скрябин проигрывал на рояле своим друзьям, не записывая созданного в партитуру. Но в самом расцвете творческих сил, на 44-м году жизни, он неожиданно умирает от заражения крови. Надежды, на него возлагаемые, были столь велики, смерть его была столь скоропостижной, что потрясла и тех, кто поддерживал его новаторские поиски, и тех, кто относился к ним скептически. Рахманинов дал большой концерт из произведений Скрябина. Поэты посвятили его памяти стихи.

В 1919 г. в плане монументальной пропаганды В. И. Ленин отметил Скрябина как одного из великих художников, предвестников светлого будущего человечества. А первый нарком просвещения А. В. Луначарский писал: «Скрябин нам сугубо нужен... Он учит не бояться страданий, не бояться смерти, но верить в победную жизнь духа».

С. В. Рахманинов (1873—1943)

Когда звучит музыка Рахманинова, кажется, будто слышишь страстную, образную, убеждающую речь. Композитор передает упоение жизнью — и музыка льется бесконечной, широкой рекой (Второй концерт). Порой же она бурлит подобно стремительному вешнему потоку (романс «Весенние воды»). Рахманинов рассказывает о тех минутах, когда человек наслаждается покоем природы или радуется красоте степи, леса, озера,— и музыка становится особенно нежной, светлой, какой-то прозрачной и хрупкой (романсы «Здесь хорошо», «Островок», «Сирень»). В «музыкальных пейзажах» Рахманинова, как и в описаниях природы у его любимого писателя А. П. Чехова или в картинах художника И. И. Левитана, тонко и одухотворенно передано обаяние русской природы, скромной, неяркой,но бесконечно поэтичной. Немало у Рахманинова и страниц, полных драматизма, тревоги, мятежного порыва. Чуткий художник отразил предгрозовые настроения, характерные для русского общества накануне революции 1905 г.

Сергей Васильевич Рахма́нинов родился в имении Онег под Новгородом. В четыре года мальчик начал учиться музыке, а девяти лет его отдали в Петербургскую консерваторию. Позже родители перевели сына в Московскую консерваторию к выдающемуся педагогу-пианисту Н. С. Звереву. Рахманинов занимался у композиторов С. И. Танеева и А. С. Аренского, встречался с П. И. Чайковским и А. Г. Рубинштейном.

Одаренный необычайным музыкальным слухом и памятью, Рахманинов в 18 лет блестяще завершил занятия по классу фортепиано. А через год, когда он окончил Московскую консерваторию по классу сочинения (1892), его наградили большой золотой медалью за выдающиеся исполнительские и композиторские успехи. На выпускной экзамен Рахманинов представил одноактную оперу «Алеко» (по поэме Пушкина «Цыганы»), которую написал всего за 17 дней! За нее присутствовавший на экзамене Чайковский поставил своему «музыкальному внуку» (Рахманинов учился у Танеева, любимого ученика Петра Ильича) пятерку с тремя плюсами. Спустя год опера 19-летнего композитора была поставлена в Большом театре (1893). Музыка оперы, покоряющая юношеской страстностью, драматической силой, богатством и выразительностью мелодий, получила высокую оценку крупнейших музыкантов, критиков и слушателей.

В 1904 г. Рахманинов написал еще две одноактные оперы — «Скупой рыцарь» (по Пушкину) и «Франческа да Римини» (по Данте).

В начале XX в. наступает пора полного творческого расцвета композитора. Он пишет Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром (1901, 1909), кантату «Весна» (1908), романсы и фортепианные пьесы.

Слушателям Рахманинова казалось, что он не знает никаких пианистических трудностей: таким блестящим, виртуозным было его исполнение, отличавшееся огромной внутренней силой. И вместе с тем Рахманинов играл необычайно певуче. Современники признали Рахманинова величайшим пианистом XX в.

Лучшие произведения он написал для своего любимого инструмента — фортепиано. Это прелюдии, этюды-картины, музыкальные моменты, четыре концерта для фортепиано с оркестром, «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934) и др.

Рахманинов был и талантливым дирижером, давшим своеобразное толкование многих классических произведений.

Когда произошла Великая Октябрьская социалистическая революция, Рахманинов не понял ее значения. Он покинул родину, оторвался от той почвы, на которой выросло его творчество. В течение ряда лет Рахманинов не создал ни одного произведения. Все это время он проводил в беспрерывных концертных поездках по разным странам.

Рахманинов до конца своих дней переживал глубокую внутреннюю драму. «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя...» — говорил он. Когда же он вернулся к творчеству, то обратился к воспоминаниям о родной земле и народным русским песням («Три русские песни для хора с оркестром», 1926). Самое замечательное произведение, созданное им в конце жизни, — Третья симфония (1936), русская по духу и музыкальным образам.

В годы второй мировой войны Рахманинов дал в США несколько концертов и весь денежный сбор направил в фонд Советской Армии. «Верю в полную победу», — писал он.

Музыка Рахманинова и сегодня волнует и радует миллионы слушателей, она увлекает силой и искренностью выраженных в ней чувств, красотой и подлинно русской широтой мелодий.

Из истории музыкальной культуры народов нашей Родины

Музыкальная культура народов СССР имеет богатую и древнюю историю. Исторические памятники, наскальные рисунки, музыкальные инструменты, найденные при раскопках, свидетельствуют о том, что музыка была неотъемлемой частью жизни народов нашей Родины еще в глубокой древности. Творцом и бережливым хранителем музыкальных ценностей был народ. Он донес до наших дней древнейшие образцы песен, танцев, инструментальных пьес.

Музыкальный гений народа проявлял себя не только в фольклоре. Развивалась музыка церковная и светская. Так, в Грузии сохранились сборники мелодий X—XII вв.; в Латвии, в Риге, уже в XVI в. существовал цех городских музыкантов. Первые композиторы-любители известны в Литве с XVII—XVIII вв. В Киеве в XVIII в. существовала Академия для наук свободных, где учились многие видные писатели, философы, музыканты.

Особенно процветало хоровое пение. Великолепные хоры без сопровождения, созданные русскими и украинскими композиторами, звучали не только в церквах, они исполнялись и в светских концертах. Хоровое пение в Прибалтике получило такое широкое распространение, что в середине XIX в. в Риге стали традицией всенародные певческие праздники. Они до сих пор каждый год устраиваются во всех Прибалтийских республиках.

У народов Закавказья и Средней Азии кроме музыкального фольклора формировалась особая форма профессионального искусства — искусства устной традиции. Его высшее достижение — вокально-инструментальные циклы на стихи поэтов-классиков. От учителя к ученику передавалась традиция создания и исполнения этих произведений. С благодарностью и любовью хранит народная память имена своих замечательных музыкантов — киргизского акына *Токтогула Сатылганова*, казахского домбриста *Курмангазы Сагырба́ева*, азербайджанского ханенде (певца) *Джаббара Карягды́*, армянского ашуга *Джива́ни (Сероба Левоняна)*.

Некоторые города — Киев, Рига, Тифлис (Тбилиси), Казань — постепенно становились крупными культурными центрами. Здесь устраивались концерты, выступали известные певцы, работали оперные театры. В Киеве, например, с 1848 г. существовало

Токтогул Сатылганов.

Н. В. Лысенко.

Комитас.

М. К. Чюрлёнис.

Симфоническое общество любителей музыки, в Тифлисе в 1851 г. был открыт оперный театр, где ставились оперы русских и итальянских композиторов. В развитии музыкальной жизни этих городов большую роль сыграли отделения Русского музыкального общества, организованные здесь во второй половине XIX в.

Успешному развитию музыкальной культуры препятствовала политика социального и национального угнетения, проводимая правительством царской России. Но никакие трудности не могли погасить стремление народов к созданию своего национального искусства.

История народа, его сказания, легенды, предания, страницы героической борьбы за свободу и независимость оживали в первых классических образцах профессиональной музыки.

В Прибалтике и Закавказье в XIX в. появились замечательные произведения, которые стали классическими: оперы, романсы, хоры и т. д. В 1863 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге был поставлен веселый и озорной «Запорожец за Дунаем». В этой опере *Семена Степановича Гулак-Артемовского* (1813—1873) песни, танцы, хоры, близкие по своим интонациям украинской народной песне, чередовались с разговорными диалогами. Опера привлекает юмором, светлой лирикой, непосредственностью чувств.

А в конце XIX в. главным действующим лицом оперы стал один из самых любимых героев украинского народа — Тарас Бульба. Оперу «Тарас Бульба» (1890) и многие другие произведения — хоровые, камерные, оперные — создал замечательный украинский композитор *Николай Витальевич Лысенко* (1842—1912).

Язык национального искусства — это прежде всего мелодии, ритмы, интонации, которые веками шлифовали безымянные народные творцы. На эти мелодии опирался композитор *Узеир Абдул Гусейн оглы Гаджибеков* (1885—1948). Им создано несколько опер, с которых начинается история азербайджанской профессиональной музыки (первая из них — «Лейли и Меджнун», поставлена в 1908 г.). Самая популярная из музыкальных комедий Гаджибекова, написанная до революции, — «Аршин мал алан» (1913).

В том, как композиторы Грузии или Армении, Эстонии или Украины использовали богатства народной музыки, к каким песням или танцам обращались, какие жанры казались им интересными, проявилось творческое лицо каждого из них.

Захарий Петрович Палиашвили (1871—1933) — художник эпического склада, ему близки монументальные формы. Его оперы насыщены великолепными хорами, которые развивают традиции грузинского народного хорового пения. Лучшая опера Палиашвили — «Абесалом и Этери» (поставлена в 1919 г.). Сюжет ее основан на поэтической грузинской легенде о любви царевича Абесалома к крестьянской девушке Этери.

Мелитон Антонович Баланчивадзе (1862—1937) и *Димитрий Игнатьевич Аракишвили* (1873—1953) — основоположники грузинского романса. В музыкальном фольклоре их прежде всего привлекают лирические образы. Аракишвили известен также как крупнейший исследователь и собиратель грузинской народной музыки.

Армянский композитор *Армен Тигранович Тиграян* (1879—1950) — художник щедрого мелодического дарования. Его оперу «Ануш» (поставлена в

1912 г.) называют оперой-песней. В опере рассказывается о трагической истории двух молодых крестьян Ануш и Саро, которые погибают в столкновении с властью старинных обычаев. Кажется, что темы арий и песен композитор услышал прямо у народа: так тонко чувствует он стихию народного творчества. «Ануш» считают классической армянской оперой.

Комита́с (Согомон Геворгович Согомонян, 1869 — 1935) — художник, более сдержанный в проявлении чувств. Изысканный вкус, тончайшая отделка деталей — отличительные черты его хоров и других произведений. Комитас — ученый, музыкальный деятель и собиратель народных песен. Его «Этнографический сборник» — собрание народных песен и плясок до сих пор не имеет себе равных в Армении.

Композитору *Александру Афанасьевичу Спендиа́рову* (1871—1928) принадлежит много вокальных сочинений. Спендиаров стал основоположником армянской симфонической музыки. Из дореволюционных произведений наиболее известна его симфоническая картина «Три пальмы» (по Лермонтову).

Композиторы *Артур Йоосепович Капп* (1878—1952) в Эстонии и *Язеп Ви́тол (Виталь Иосиф Иванович,* 1863—1948) в Латвии опирались в своем творчестве на традиции хоровой песенной культуры Прибалтики. До Октябрьской революции ими были созданы и значительные инструментальные сочинения. Национальные традиции латышской народной музыки Витол развивал в самых различных жанрах. Разнообразна тематика его хоров: в них нашли отражение и борьба народа за свободу, и романтико-фантастические сюжеты. С Витолом латышская народная песня вошла в инструментальную музыку — камерную и симфоническую.

Своеобразно творчество классика литовской музыки, композитора и художника *Микалоюса Константиноса Чюрлёниса* (1875—1911). Опираясь на народную музыку, композитор красочностью языка как бы сближает музыку и живопись в своих симфонических произведениях («В лесу», «Море»), а в картинах стремится к пластической передаче музыкальности («Соната весны», «Соната моря»; см. ст. «Искусство народов нашей Родины XVIII — начала XX в.»). «Хотелось бы создать симфонию из шума волн, из таинственной речи столетнего леса, из мерцаний звезд, из наших песенок...» — говорил он. Микалоюсу Константиносу Чюрлёнису принадлежат также камерные, хоровые произведения, обработки литовских народных песен.

В своей любви к фольклору композиторы народов нашей Родины следовали традициям русских классиков. Ведь многие из этих композиторов учились в Петербургской или Московской консерватории. Учениками Римского-Корсакова были Лысенко, Спендиаров, Витол, Капп, Баланчивадзе, учеником Танеева — Палиашвили.

Музыка русских композиторов была образцом внимательного и любовного отношения к творчеству народов нашей Родины. Так, например, в Первом концерте для фортепиано с оркестром Чайковского одна из главных тем первой части основана на напеве украинских лирников, а начальная тема финала — это мелодия украинской «веснянки». Фантазия для фортепиано «Исламей» Балакирева написана на темы кабардинской пляски и татарской мелодии.

Свою творческую деятельность многие из национальных композиторов продолжали и в советское время, став основоположниками советской многонациональной музыкальной культуры (см. ст. «Путь советской музыки»).

Советская музыка

Путь советской музыки

Мы по праву гордимся нашей советской музыкой. Она удивительно богата и разнообразна. В ней представлены все жанры — от солдатской песни до монументальной оратории, от походного марша до многокрасочной симфонии. Советская музыка — это классические творения Прокофьева и Шостаковича, Мясковского и Хачатуряна, это высокая исполнительская культура Большого театра, неповторимое мастерство пианистов, скрипачей, певцов, известных во всем мире. На протяжении многих десятилетий все ярче расцветает музыкальное искусство наших национальных республик. Каждый народ Страны Советов вносит в общечеловеческий мир музыки свои поэтические мотивы, свои краски, ритмы, мелодии.

С первых дней революции в стране свободно зазвучали боевые песни пролетариата («Интернационал», «Варшавянка», «Мы кузнецы...»), слагались и новые песни (см. статьи «Песни, зовущие к борьбе», «Советская песня»).

В начале 20-х годов были созданы первые государственные филармонии, хоровые капеллы, оперные студии. Перед трудовым народом впервые открылся широкий путь к музыкальному образованию, к участию в художественной самодеятельности, к постижению богатств классической музыки.

Велика была роль старой интеллигенции — композиторов и артистов, которые остались верными демократическим традициям искусства и стали активными строителями новой, советской культуры. Многие из них посвятили себя воспитанию талантливой молодежи.

Уже к середине 20-х годов заявили о себе молодые композиторы, воспитанные советскими консерваториями, в том числе Д. Шостакович, В. Шебалин, А. Давиденко, Д. Кабалевский, М. Коваль.

В 1925 г. группа студентов Московской консерватории организовала творческий кружок «Проколл» (Производственный коллектив), поставивший своей целью создание песен и хоров революционного содержания. Здесь собрались молодые композиторы, тесно связанные с советской действительностью, с массовой рабочей самодеятельностью. В. Белый, М. Коваль — первые композиторы-комсомольцы, А. Давиденко — участник гражданской войны на Украине. Они принесли в музыку живое ощущение современности, энергичные ритмы и интонации революционной эпохи. К 10-летию Октябрьской революции прокольцы написали коллективное сочинение — ораторию «Путь Октября», посвященную памятным событиям 1905 и 1917 гг. Лучшие страницы оратории принадлежали Давиденко — это хоровые картины «Улица волнуется» (о рабочей демонст-

Трубачи Первой Конной армии. Картина художника М. Б. Грекова.

рации 1917 г.) и «На десятой версте от столицы» (о событиях 9 января 1905 г.).

Появились первые советские оперы, воспевающие героику гражданской войны и народно-освободительных движений. Во многих театрах с успехом шел один из первых советских балетов — «Красный мак» (1927) *Рейнгольда Морицевича Глиэ́ра* (1875—1956). Сюжет его навеян мотивами революционной борьбы трудящихся Китая. М. И. Калинин, высоко оценив балет Глиэра, сказал о нем: «Прекрасное, уже советское творение!»

Среди первых симфоний были сочинения *Николая Яковлевича Мяско́вского* (1881—1950), выдающегося музыканта, ученика Лядова и Римского-Корсакова. Бывший саперный офицер, участник первой мировой войны, Мясковский выразил в своих лучших симфониях, особенно в Пятой (1918) и Шестой (1923), настроения русской интеллигенции в трудные годы войны и революции. В 1924 г. была исполнена Шестая симфония Мясковского — драматическая поэма о тяжелых испытаниях и великих победах революционных лет. В симфонии смело сопоставляются скорбные траурные мелодии с победно звучащими мотивами революционных гимнов. В 1921 г. Мясковский стал профессором композиции в столичной консерватории. В его классе воспитывались многие видные советские композиторы.

Важнейшим событием в музыкальной жизни 20-х годов было рождение Первой симфонии молодого ленинградского композитора Дмитрия Шостаковича, которая покорила слушателей красочностью музыки, сопоставлением дерзкого юмора и глубокого драматизма (см. ст. «Д. Д. Шостакович»).

Под воздействием идей марксизма-ленинизма перестраивалась наука о музыке: появились замечательные музыковедческие труды композитора и ученого *Бориса Владимировича Аса́фьева* (1884—1949), по-новому освещавшие сущность классической музыки — русской и зарубежной.

В 30-е годы советская музыка вступила в классическую пору своего развития. В это время появляется ряд подлинных музыкальных шедевров — симфонии, оперы, балеты, оратории. Всенародное признание получает советская массовая песня (см. ст. «Советская песня»).

Сложный мир переживаний современного человека — его мечты и надежды, устремленность к светлому будущему — нашел свое выражение в лучших симфониях советских мастеров: Пятой симфонии Шостаковича, Шестнадцатой и Двадцать первой симфониях Мясковского, драматической симфонии «Ленин» В. Шебалина, симфониях Л. Книппера, Д. Кабалевского, В. Мурадели, А. Хачатуряна. С успехом выступают в симфоническом жанре украинские мастера Л. Ревуцкий, Б. Лятошинский, грузинские — Ш. Мшвелидзе, Г. Киладзе и многие другие.

По всему миру прозвучали прославленные творения С. Прокофьева — фортепианные и скрипичные концерты, кантата «Александр Невский», симфоническая сказка для детей «Петя и Волк». Его балет «Ромео и Джульетта» стал гордостью советского искусства. Опера Прокофьева «Семен Котко», рассказывающая о событиях гражданской войны на Украине, ознаменовала успех советского оперного реализма (см. ст. «С. С. Прокофьев»).

Слушатели с интересом встретили оперы — «Тихий Дон» И. Дзержинского (по роману М. Шолохова), «В бурю» Т. Хренникова (по книге Н. Вирты «Одиночество»), отображавшие события Октябрьской

Н. Я. Мясковский.
З. П. Палиашвили
(внизу).

Р. М. Глиэр.
А. А. Спендиаров
(внизу).

Б. В. Асафьев.

Узеир Гаджибеков.

революции и гражданской войны. Их достоинствами были простота и напевность музыки, естественное претворение современной песенной стихии.

Сюжеты классической литературы получили оригинальное воплощение в операх Шостаковича и Кабалевского. Любовь зрителей завоевали балеты «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Лауренсия» А. Крейна, «Сердце гор» А. Баланчивадзе.

Много новых опер и балетов было поставлено в 30-е годы в столицах союзных и автономных республик. На декадах национального искусства в Москве были представлены оперное и балетное искусства, хоровые и оркестровые коллективы разных национальностей. Москвичи познакомились с грузинской оперой «Даиси» З. Палиашвили, азербайджанской — «Кёр-оглы» У. Гаджибекова, армянской — «Алмаст» А. Спендиарова, казахскими — «Кыз-Жибек» и «Ер-Таргын» Е. Брусиловского, армянским балетом «Счастье» А. Хачатуряна. На сцене Большого театра пели украинские кобзари, казахские акыны, седые гусаны Армении.

Незадолго до начала Великой Отечественной войны появились музыкальные сочинения, воспевавшие воинскую доблесть, готовность защищать честь и независимость Родины. Осенью 1939 г. прозвучали кантата Прокофьева «Александр Невский», симфония-кантата Шапорина «На поле Куликовом» и оратория Коваля «Емельян Пугачев». Воскрешая образы истории, напоминая о героизме и мужестве наших предков, эти произведения были обращены к советским людям, будущим воинам Советской Армии.

С первых же дней Великой Отечественной войны искусство было призвано помогать делу борьбы с фашизмом, вдохновлять бойцов на ратные подвиги. Советские композиторы создавали симфонии и оперы, оратории и поэмы, посвященные обороне родной земли. В песнях слышались ярость и гнев народа, его готовность к борьбе.

В дни блокады Ленинграда Шостакович написал Седьмую симфонию («Ленинградскую»). С большой художественной силой рисует она страшный облик вражеского нашествия, мужество и стойкость непокоренного города-героя.

Теме войны посвящены Пятая симфония Прокофьева, словно воскрешающая эпос русских былин, драматически-напряженная Вторая симфония («Симфония с колоколом») Хачатуряна, Восьмая Шостаковича, где неистово-мрачные образы войны сменяются светлыми мечтами о мирной жизни.

В числе вокально-симфонических произведений военного времени — кантата Мясковского «Киров с

нами» (на стихи Н. Тихонова, посвященные обороне Ленинграда) и оратория Шапорина «Сказание о битве за Русскую землю» — о Великой Отечественной войне советского народа. Миллионы людей на фронте и в тылу высоко оценили новые советские песни — боевые и лирические.

В послевоенные годы многие произведения искусства еще напоминали о пережитой народом трагедии, о трудностях борьбы и радостях достигнутой победы. Героями новых опер стали партизаны, летчики, герои-краснодонцы. Были поставлены оперы «Семья Тараса» Кабалевского, «Молодая гвардия» Мейтуса, «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева. Однако главными темами советской музыки в конце 40-х годов и в 50-е годы становятся темы созидательного труда и борьбы за мир. Они звучат в ораториях «Песнь о лесах» Шостаковича, «На страже мира» Прокофьева, сюите «Река-богатырь» Макарова, патриотической «Кантате о Родине» Арутюняна.

Музыкальные театры в эти годы обращаются к самым разнообразным темам и сюжетам, стремясь ответить на возросшие требования советской аудитории. Здесь и сюжеты из классической литературы (балеты «Медный всадник» Глиэра, опера по Шекспиру «Укрощение строптивой» Шебалина), и картины революционного прошлого (оперы «Декабристы» Шапорина, «Мать» Хренникова), и знакомые всем мотивы русских сказок и легенд (балеты «Сказ о

Советская песня

Первые советские песни, наследницы революционных песенных традиций, зазвучали в нашей стране вскоре после Великого Октября.

С этого времени советская песня стала верным спутником и другом нашего народа. Каждый этап его жизни запечатлен в сотнях и тысячах произведений, образовавших замечательную песенную летопись нашей эпохи.

Нас и сегодня волнуют лучшие песни гражданской войны — «По долинам и по взгорьям» (автор — политработник Красной Армии П. Парфенов), «Как родная меня мать провожала» на народный напев (стихи Д. Бедного), «Марш Буденного» Дм. Покрасса (стихи А. Д'Актиля).

«Наш паровоз, вперед лети!» — с увлечением пела молодежь 20-х годов, выходя на свои субботники (песня создана в среде киевских комсомольцев). «Страна встает со славою на встречу дня», — отвечали им светлой, звонкой песней комсомольцы первых пятилеток («Песня о встречном» Д. Шостаковича, стихи Б. Корнилова). «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» — гордо, величаво прозвучала в 30-х годах «Песня о Родине» И. Дунаевского (стихи В. Лебедева-Кумача). И тогда же песня предупреждала: «Мы мирные люди, но наш бронепоезд стоит на запасном пути» («Песня о Каховке» И. Дунаевского, стихи М. Светлова), выражала любовь народа к своим защитникам («Катюша» М. Блантера, стихи М. Исаковского).

Начало Великой Отечественной войны навсегда связано в памяти народной с суровыми, набатными звучаниями песни «Священная война» Ал. Александрова (стихи В. Лебедева-Кумача): «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой...» В эти годы наши композиторы и поэты рассказывали о том, как сражались советские солдаты, как «уходили в поход партизаны» («Ой туманы мои, растуманы» В. Захарова, стихи М. Исаковского), как весь народ отстаивал родную землю. Песня — то бодрая, то гневная, то грозная — давала силы бойцам, вела в битву, воодушевляла на подвиги. А в минуты затишья звучали на фронте, согревая сердца солдат, песни о родных краях, о разлуке и о верности: «Вечер на рейде» В. Соловьёва-Седого (стихи А. Чуркина), «В землянке» К. Листова (стихи А. Суркова), «В лесу прифронтовом» М. Блантера (стихи М. Исаковского).

В послевоенные годы советские люди подхватили и запели новые песни о Родине и партии, о любимом, вечно живом Ленине («Ленин всегда с тобой» С. Туликова, стихи Л. Ошанина), о том, как в сплоченных рядах борцов за мир «песню дружбы запевает молодежь» («Гимн демократической молодежи мира» А. Новикова, стихи Л. Ошанина), о победителях космических просторов и героях трудовых свершений (песни В. Мурадели, А. Пахмутовой, О. Фельцмана и др.).

Немало создано в эти годы и прекрасных лирических песен о родной земле, о дружбе и любви. Теплом светлого, поэтического чувства проникнуты «Подмосковные вечера» В. Соловьёва-Седого, «Одинокая гармонь» Б. Мокроусова, многие песни Э. Колмановского, А. Островского, А. Петрова, М. Таривердиева, М. Фрадкина, Т. Хренникова, А. Эшпая и других композиторов.

Вместе с русскими советскими композиторами во всесоюзную песенную «копилку» ценный вклад вносят музыканты других союзных республик. Их лучшие произведения становятся достоянием всего народа. Советские песни известны и любимы также за рубежами нашей страны. Они летят над всей планетой как вестники мира и дружбы между народами.

Наши песни помогают воспитывать нового человека, человека коммунистического общества.

Сцена из оперы Ю. А. Шапорина «Декабристы». Большой театр. Москва.

каменном цветке» Прокофьева, «Конёк-Горбунок» Щедрина). Жизнерадостным юмором пронизаны Девятая симфония Шостаковича, опера Прокофьева «Дуэнья» («Обручение в монастыре»).

Богатый духовный мир наших современников, способных глубоко и серьезно переживать радости и печали бытия, нашел свое отражение в Двадцать седьмой симфонии Мясковского, Седьмой Прокофьева и Десятой Шостаковича.

В 50-х и 60-х годах в музыкальном творчестве происходят существенные сдвиги. Композиторы смело обновляют выразительные средства музыки, совершенствуют ее форму, овладевают новыми образами и идеями, подсказанными жизнью.

По-прежнему активно трудятся виднейшие музыканты старшего поколения, среди которых первое место принадлежит Шостаковичу. Список его сочинений обогатился новыми симфониями, струнными квартетами, концертами для скрипки и виолончели с оркестром, вокальными циклами на стихи Микеланджело, Блока, Цветаевой. По-новому раскрылось и оптимистическое дарование Хренникова, выступившего с Третьей симфонией и Вторым концертом для фортепиано с оркестром (см. ст. «Т. Н. Хренников»). Многим слушателям полюбился смелый и яркий талант Свиридова — автора интересных вокальных произведений — песен, хоров, кантат на стихи русских и зарубежных поэтов (см. ст. «Г. В. Свиридов»).

В 50—60-е годы выдвигаются такие самобытные художники, как Р. Щедрин, А. Эшпай, А. Пахмутова, Б. Чайковский, А. Холминов, С. Слонимский, А. Петров.

Разносторонне одарен *Родион Константинович Щедри́н* (р. 1932). Он одинаково хорошо владеет многими музыкальными жанрами: рядом с симфониями и ораториями звучат его песни для кинофильмов, программные пьесы для фортепиано. В Большом театре поставлено несколько произведений Щедрина: лирическая опера из колхозной жизни «Не только любовь», сказочный балет «Конёк-Горбунок», балет «Кармен-сюита» — на музыку Бизе, оригинально обработанную композитором, балет по роману Л. Толстого «Анна Каренина», а также недавно написанная опера — «Мертвые души» (по Гоголю). Щедрин интересно использует различные формы народного творчества — от деревенской частушки до поминальных плачей и старинных сказов: так родились его «Озорные частушки» для оркестра, сочинение для хора и солистов «Ленин в сердце народном» (на фольклорные тексты), «Поэтория» (на стихи советского поэта А. Вознесенского).

Плодотворен в своих исканиях ленинградец *Сергей Михайлович Слонимский* (р. 1932), автор талантливой оперы «Виринея», рассказывающей о революционных переменах в русской деревне 1918 г. На сцене Большого театра был поставлен его балет «Икар» — о мифическом герое Древней Греции, взлетевшем на крыльях к Солнцу. С успехом исполнялись многие камерные сочинения Слонимского, в частности его «Песни вольницы» на тексты из русского фольклора.

Среди композиторов Ленинграда одно из видных мест занимает *Андрей Павлович Петров* (р. 1930). Широко известны его песни для кинофильмов, балеты и оратории. Остроумна его музыка к балету «Сотворение мира» — по мотивам антирелигиозных карикатур французского художника Жана Эффеля. Самая крупная работа А. Петрова — опера «Петр Первый», воскрешающая картины русской истории.

Любители песни хорошо знают сочинения москвичей А. Пахмутовой, А. Эшпая. Оба композитора

Сцена из балета Р. Н. Щедрина «Конёк-Горбунок». Большой театр. Москва. В роли Царь-Девицы — М. Плисецкая.

успешно работают и в других, более крупных музыкальных жанрах. Так, А. Эшпаем написана музыка к современному балету «Ангара» (по мотивам пьесы А. Арбузова «Иркутская история»).

Ряд замечательных талантов выдвинули братские национальные культуры. Всемирную известность завоевал азербайджанский мастер К. Караев (см. ст. «Кара Караев»). В Грузии успешно трудится композитор О. Тактакишвили (оперы «Миндия», «Три жизни», оратории «По следам Руставели», «Николоз Бараташвили», симфонии, концерты), а также Г. Канчели («Симфония памяти Микеланджело»). Нельзя не назвать имена украинцев М. Скорика, В. Губаренко, Л. Дычко, белоруссов Е. Глебова, В. Смольского, армян Э. Мирзояна, А. Бабаджаняна, эстонцев В. Тормиса, А. Пярта, дагестанцев М. Кажлаева, Ш. Чалаева и многих других.

Ярким выражением всенародного признания лучших достижений музыкального творчества явилось присвоение композиторам Д. Д. Шостаковичу, Д. Б. Кабалевскому, А. И. Хачатуряну, Т. Н. Хренникову, Г. В. Свиридову, В. П. Соловьёву-Седому, А. Г. Новикову, Л. Н. Ревуцкому высокого звания Героя Социалистического Труда.

Характерной особенностью советской музыкальной культуры стало бурное развитие художественной самодеятельности. Из самодеятельных музыкальных коллективов в профессиональное искусство пришли многие вокалисты и исполнители на народных инструментах. Участвуя в художественной самодеятельности, многие миллионы любителей музыки активно приобщаются к искусству. Подлинным народным праздником явился проходивший в 1976 — 1977 гг. Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся, посвященный 60-летию Великого Октября.

В плодотворном сотрудничестве старых мастеров и молодежи ширится и обогащается многонациональная музыкальная культура Страны Советов.

С. С. Прокофьев (1891—1953)

Творческий путь выдающегося советского композитора Сергея Сергеевича Прокофьева начался еще в первом десятилетии нашего века. Его перу принадлежат оперы и балеты, симфонии и инструментальные концерты, увертюры и сюиты, сольные и ансамблевые сонаты, музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям, кантаты и оратории, романсы, песни. И каждое произведение этого замечательного художника отмечено неповторимым своеобразием.

Сергей Сергеевич Прокофьев родился в украинском селе Сонцовка (ныне — село Красное Донецкой области) в семье агронома. Свои первые музыкальные уроки он получил у матери — хорошей пианистки-любительницы. Затем его учителями были Р. М. Глиэр и Ю. Н. Померанцев, ученики выдающегося композитора С. И. Танеева. Сам Танеев внимательно следил за успехами юного композитора.

Немалую роль в творческой биографии Прокофьева сыграли Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов. Именно по совету Глазунова тринадцатилетний подросток поступил в 1904 г. в Петербургскую консерваторию. Здесь он обучался как композитор (у Н. А. Римского-Корсакова, И. И. Витоля и А. К. Лядова), дирижер (у Н. Н. Черепнина) и пианист (у А. А. Винклера и А. И. Есиповой). Консерваторский период — это период накопления мастерства и почти непрерывного творческого экспериментирования. Из произведений этого времени наибольшее значение сохранил Первый концерт для фортепиано с оркестром (1912). Это яркое и жизнерадостное произведение — дипломная работа Прокофьева-пианиста. За исполнение этого концерта на выпускном экзамене по фортепиано в 1914 г. Прокофьев завоевал премию имени Антона Рубинштейна.

Среди произведений, созданных в первые годы после окончания консерватории, выделяются опера

С. С. Прокофьев. Портрет работы П. П. Кончаловского. 1934.

«Игрок» (1916; 2-я ред. 1927, по одноименному роману Ф. Достоевского), Первая симфония, названная автором «Классическая» (1917), симфоническая «Скифская сюита» («Ала и Лоллий», 1915), Первый концерт для скрипки с оркестром (1921), Второй концерт для фортепиано с оркестром (1913), «Гадкий утенок» (по сказке Х. К. Андерсена) для голоса с фортепиано (1914), Вторая, Третья и Четвертая фортепианные сонаты. В это же время Прокофьев создает ряд фортепианных пьес. В дальнейшем фортепианная миниатюра становится одним из излюбленных жанров его творчества.

Начиная с 1918 г. композитор 15 лет провел в зарубежных концертных поездках по Англии, США, Испании, Италии, Франции и другим странам. Для балетной труппы С. Дягилева он пишет музыку для балета «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1920). Из других произведений этого периода следует назвать оперы «Любовь к трем апельсинам» (1919, по пьесе К. Гоцци) и «Огненный ангел» (1927, по повести В. Брюсова), балет «На Днепре» (1930), «Пять песен без слов» для голоса и фортепиано.

В 1933 г. Прокофьев вернулся на родину. Перед приездом он говорил: «Я должен вернуться. Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли. Я должен снова видеть настоящие зимы и весну, вспыхивающую мгновенно. В ушах моих должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недостает: свои песни, мои песни».

После возвращения на родину творчество Прокофьева достигло нового расцвета. Он создает такие замечательные произведения, как балеты «Ромео и Джульетта» (1936, по трагедии У. Шекспира) и «Золушка» (1946, по сказке Ш. Перро), оперы «Обручение в монастыре» (по пьесе «Дуэнья» Р. Шеридана) и «Семен Котко» (1939, по повести «Я сын трудового народа» В. Катаева), музыку к кинофильмам «Поручик Киже» и «Александр Невский» (последняя послужила основой для одноименной кантаты).

Военные и послевоенные годы — завершающий период творчества Прокофьева. В последние двенадцать лет жизни композитор работает исключительно интенсивно, создает около 50 произведений. Усиливается эпическая линия в его творчестве, ярче становится национальная характерность его музыки, особую распевность и широту дыхания приобретает мелодизм. Эти качества музыкального стиля особенно ярко сказались в таких крупных прокофьевских произведениях, как оперы «Война и мир» (1941—1952, по роману Л. Толстого), «Повесть о настоящем человеке» (1948, по одноименному произведению Б. Полевого), балет «Сказ о каменном цветке» (1950, по мотивам сказов П. Бажова), Пятая, Шестая и Седьмая симфонии, Симфония-концерт для виолончели с оркестром.

Седьмая симфония (1952) была задумана композитором как сочинение для детей. Однако по своему кругу образов симфония оказалась шире первоначального замысла. Полное душевной молодости и неповторимой красоты, это произведение воспринимается как светлая песня радости и созидания.

Особая страница прокофьевского творчества — его произведения для детей. Это сборник фортепианных пьес «Детская музыка» (1935, с оркестровым вариантом части из них — сюитой «Летний день»), симфоническая сказка «Петя и Волк» (1936) для чтеца и оркестра, знакомящая детей в остроумной живой образной форме с различными музыкальными инструментами, «Три детские песни» для голоса с фортепиано, сюита «Зимний костер» для чтецов, хора мальчиков и оркестра (1949, на стихи С. Маршака). По словам Д. Кабалевского: «Мир детей и юношества, запечатленный в музыкальных образах, — это одна из важнейших граней всего творческого облика Сергея Прокофьева, окрасившая своим светлым колоритом далеко не только те сочинения, которые были написаны им специально для детей».

«Он умел слушать время», — образно сказал о творчестве Прокофьева И. Эренбург. И действительно, в музыке Прокофьева возникают то живые фрески мрачного средневековья, то картины жизни языческой Руси, то волнующие страницы современности. В его музыке получали новое звучание русская протяжная песня и темпераментная итальянская тарантелла, задорный пионерский марш и гневный набат новгородского вече... Подобная широта интонационного словаря очень характерна для творческого облика Прокофьева. Исключительно богата и «эмоциональная гамма» его музыки. Высокая эпика и многогранный юмор, то саркастический, то мягкодобродушный; поэзия глубоких философских раздумий и чудесная в своей непосредственности лирика.

По самому своему мироощущению Прокофьев был убежденным новатором. Его новаторство проявилось, прежде всего, в ярком интонационном обновлении мелодики и гармонического языка. Сказалось оно и в смелом творческом переосмыслении сложившихся традиционных жанров — оперы, балета, симфонии, кантаты и оратории. Д. Кабалевский вспоминает, как при появлении балета «Ромео и Джульетта» некоторые критики «утверждали, что, дескать, это вовсе не балет, а пантомима, и потому нет отсюда пути вперед... Публика, даже не заметив схоластических споров критики, полюбила этот спектакль именно как балет, и мечтой лучших балерин стало исполнение роли Джульетты, так жизненно и поэтично воплощенной Прокофьевым в его музыке».

Социалистическая действительность ярко сказалась на направленности и образной тематике творчества Прокофьева. В 1932 г. он писал: «Привлекает сюжет, утверждающий положительное начало. Героика строительства. Новый человек. Борьба и преодоление препятствий. Такими настроениями, такими эмоциями хочется насытить большие музыкальные полотна». Особую яркость и силу выражения высокий гуманизм прокофьевского творчества приобрел в годы Великой Отечественной войны и в послевоенные годы. Композитору прекрасно удалось найти яркое и в то же время обобщенное и глубокое отображение своих мыслей и чувств о судьбах современного мира. Интересны высказывания композитора о произведениях этого времени: «В Пятой симфонии я хотел воспеть свободного и счастливого человека, его могучие силы, его благородство, его духовную чистоту». Об оратории «На страже мира»: «Я хотел выразить в этой вещи свои мысли о мире и войне, уверенность, что войны не будет, что народы земли отстоят мир, спасут цивилизацию, детей, наше будущее».

Родина по достоинству оценила творчество композитора. Первому из советских композиторов Прокофьеву была присуждена (посмертно) Ленинская премия за создание Седьмой симфонии. Сегодня музыка Прокофьева звучит в концертных залах и театрах многих стран мира. И это лучшая награда художнику, щедро отдававшему людям прекрасные дары своего гения.

И. О. Дунаевский (1900—1955)

Ранним утром в эфире раздаются светлые звуки позывных московского радио. В них мы узнаем начальную мелодическую фразу «Песни о Родине» («Широка страна моя родная...») Дунаевского — замечательного композитора, классика советской песни. Для сотен миллионов людей эти звуки стали «музыкальной эмблемой» нашей великой державы.

Исаак Осипович Дунаевский родился в городке Лохвица, близ Полтавы. Музыкальное образование он получил в Харьковской консерватории, где занимался по классу скрипки и композиции.

В 1919 г. Дунаевский окончил консерваторию. Его сразу увлекла бурная общественная жизнь первых лет революции. Тогда же началась его деятельность театрального композитора. Дунаевский написал музыку к десяткам спектаклей драматических театров Харькова и Москвы. В середине 20-х годов молодой композитор создал музыкальные комедии на современные темы — «Женихи», «Ножи», «Полярные страсти» и др. А в начале 30-х годов, когда наша кинематография начала выпускать звуковые фильмы, Дунаевский написал музыку к первой музыкальной кинокомедии — «Веселые ребята». Для нее он создал ряд песен, в том числе «Марш веселых ребят», который стал любимой песней нашей молодежи.

В предвоенные годы на экранах появилось много кинофильмов с музыкой Дунаевского: «Три товарища», «Цирк», «Вратарь», «Дети капитана Гранта», «Искатели счастья», «Богатая невеста», «Волга-Волга», «Светлый путь» и др. В них зазвучали новые песни. Лучшие из них, такие, как «Песня о Каховке», «Песня о Родине», «Песня о веселом ветре», «Марш энтузиастов», принесли композитору всенародную известность. На песенной основе построены и оперетты Дунаевского «Золотая долина» и «Дороги к счастью».

Своим творчеством 30-х годов Дунаевский открыл новую страницу в истории советской песни. Он пер-

И. О. Дунаевский.

вый сумел в яркой, увлекательной форме передать энтузиазм советских людей в годы социалистического строительства. Главный герой его песен — советская молодежь. Композитор выразил в музыке ее задор, дух юности, неиссякаемый оптимизм. Молодежные песни Дунаевского пронизаны энергичным ритмом марша, полны ораторских возгласов, звонких призывов, задорных перекличек голосов. В их текстах, написанных постоянным соавтором Дунаевского — поэтом В. Лебедевым-Кумачом, часто встречаются краткие, как афоризмы, фразы-лозунги, выражающие основную мысль песни: «Нам песня строить и жить помогает», «Кто ищет, тот всегда найдет...» И так же четки, выпуклы мелодии Дунаевского. Они запоминаются на всю жизнь.

Жизнерадостность и героика соединяются в песнях Дунаевского с теплым лирическим чувством. Вот к примеру «Песня о Каховке» (стихи М. Светлова). Это песня о далекой юности, о походах и сражениях гражданской войны. В ее музыке — и суровая мужественность, и романтическая взволнованность.

Задушевность, полнота человеческих чувств привлекают также в «Песне о Родине» (стихи В. Лебедева-Кумача), «Марше энтузиастов» (стихи А. Д'Актиля). Их музыка носит торжественный характер. Но в ней ощущается и живое, теплое чувство любви героя к своей стране, и гордость за нее.

В годы Великой Отечественной войны Дунаевский руководил Ансамблем песни и пляски Центрального Дома культуры железнодорожников, выступавшим перед советскими воинами и тружениками тыла. Из его песен этого периода особенно запомнились «На врага, за Родину, вперед», «Моя Москва», «Ехал я из Берлина». В первые послевоенные годы композитор вернулся к работе в кино, написал много новых песен для массового исполнения и для эстрады. Лучшие образцы его песенного творчества последних лет — «Пути-дороги» (стихи С. Алымова), «Летите, голуби» и «Школьный вальс» (стихи М. Матусовского), «Каким ты был» и «Ой, цветет калина» (стихи М. Исаковского) — встали в один ряд с его прежними достижениями. Но есть здесь и новые черты: еще большую роль играет лирика, еще проникновеннее выражены чувства героев. Эти черты свойственны и послевоенным операттам Дунаевского — «Вольный ветер», «Сын клоуна» и «Белая акация».

Песни Дунаевского, праздничные и звонкие, задумчивые и мечтательные, утверждающие всегда радость жизни, стали любимыми песнями советского народа.

А. И. Хачатурян (р. 1903)

Выдающийся советский композитор Арам Ильич Хачатурян родился в Тифлисе «Старый Тифлис, — вспоминает детство сам композитор, — звучащий город, музыкальный город... вот из открытого окна слышится характерное звучание хоровой грузинской песни, рядом кто-то перебирает струны азербайджанского тара. Нередки встречи и с хранителями древней народной культуры, певцами-сказителями, ашугами, аккомпанирующими себе на народных инструментах. Эта многотембровая пестрота звуковых образов, интонаций, ритмов... впитывалась в мое сознание».

Восемнадцати лет Хачатурян переезжает в Москву и через год поступает почти одновременно на биологическое отделение физико-математического факультета Московского университета и в Музыкальный техникум имени Гнесиных. Композицию Хачатурян изучает под руководством М. Ф. Гнесина.

В 1929 г. Хачатурян поступает в Московскую консерваторию, в класс выдающегося советского симфониста Н. Я. Мясковского. За время учебы в консерватории он создает произведения (Трио, Токката, Танцевальная сюита, музыка к кинофильму «Пэпо», Первая симфония — дипломная работа), сразу получившие широкое признание. В них выявилась импровизационная (близкая к народным наигрышам) манера высказывания, стремление к яркости и сочности оркестровых красок. Композитор опирается на песенно-танцевальные бытовые жанры, в чем и таится один из секретов необычайной популярности и доступности музыки Хачатуряна.

А. И. Хачатурян.

Закончив с отличием консерваторию (имя Хачатуряна высечено золотыми буквами на мраморной доске Малого зала консерватории), композитор создает интересные и самобытные произведения.

В 1936 г. Хачатурян пишет Концерт для фортепиано с оркестром, пронизанный мелодиями народов Кавказа. Еще более значительным и художественно совершенным творением композитора явился Концерт для скрипки с оркестром (1940), исполненный мелодических красот, народного колорита.

В 1941 г. Хачатурян пишет музыку к драме Лермонтова «Маскарад». Особым успехом пользуется «Вальс», тонко передающий взволнованно-напряженную атмосферу драмы.

В годы Великой Отечественной войны Хачатурян создает произведения различных жанров: песни, марши, Вторую симфонию (1943), ставшую одним из величественных памятников народной трагедии.

В послевоенные годы Хачатурян пишет Концерт для виолончели (1946), три концертные арии (1946), Симфонию-поэму (1947), посвященную 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции, «Оду памяти В. И. Ленина» (1948), Торжественную поэму (1950), музыку к кинофильмам.

Балет, наряду с симфонией и концертом, — один из ведущих жанров его творчества. Балет «Счастье», написанный в 1939 г. к декаде армянского искусства в Москве, был тепло встречен публикой. Через три года, в корне переработав музыку «Счастья», Хачатурян создает новый балет — «Гаянэ».

Образ античного героя Спартака долгие годы волновал творческое воображение Хачатуряна. В 1954 г. балет «Спартак» был завершен. «Редкая стройность формы, напряженность действия, естественность симфонического развития делают это полотно выдающимся завоеванием советской музыки, по достоинству отмеченным высшей наградой — Ленинской премией». Так писал Д. Шостакович в статье, посвященной 70-летию Хачатуряна.

После «Спартака» появился ряд новых интересных сочинений композитора. Это «Ода радости» (1956), воспевающая счастливую жизнь новой Армении, «Приветственная увертюра», посвященная XXI съезду партии, гимн Родине — «Баллада о Родине» для баса с оркестром, сонатина, соната и вторая тетрадь «Детского альбома» для фортепиано.

Наибольшими художественными достоинствами среди произведений 60-х годов отмечены инструментальные концерты-рапсодии — для скрипки с оркестром (1961), виолончели с оркестром (1963) и фортепиано с оркестром (1968). Этот цикл был удостоен Государственной премии СССР 1971 г.

В середине 70-х годов появились соната-фантазия для виолончели, соната-монолог для скрипки и соната-песня для альта.

Творческую работу композитор сочетает с педагогической, исполнительской и общественной деятельностью. Он профессор Московской консерватории. Хачатурян часто выступает с исполнением своих сочинений как дирижер. За выдающиеся заслуги в развитии советского музыкального искусства Хачатуряну присвоено звание народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, он награжден орденами и медалями СССР.

Творчество Хачатуряна представляет собой явление не только большой художественной ценности, но и огромного исторического значения. Ему принадлежит особая заслуга в решении одной из актуальных проблем музыки XX в. — проблемы взаимообогащения восточной и европейской музыкальных культур. Творческий опыт Хачатуряна сыграл значительную роль в становлении композиторских школ советского и зарубежного Востока.

Д. Б. Кабалевский (р. 1904)

На концерте в американском городе Бостоне в 1959 г. музыканты Бостонского симфонического оркестра стучали смычками по пюпитрам. Так они выражали свое восхищение. Публика заставила дирижера повторить вторую часть виолончельного концерта. За 80 лет существования Бостонского оркестра это был четвертый случай исполнения «на бис». Дирижировал оркестром автор — выдающийся советский ком-

Д. Б. Кабалевский.

позитор Кабалевский. Солистом был американский виолончелист Сэмюэль Мэйз.

Дмитрий Борисович Кабалевский родился в Петербурге, в семье математика. Родители рано заметили музыкальные способности сына. Но выбор профессии состоялся позже — одно время Дмитрий Кабалевский учился сразу в музыкальном техникуме, студии живописи и в экономическом институте. Победила музыка!

Темы сочинений композитора Кабалевского — мир, любовь, торжество добра над злом — вечные, волнующие людей темы. Он написал четыре симфонии, два квартета и шесть инструментальных концертов. Кабалевский продолжает замечательные традиции Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, своего учителя Мясковского. В его сочинениях проявился редкостный мелодический дар композитора, они классически ясны и строги по форме, покоряют глубиной мысли и чувства, неожиданными контрастами, драматически острыми ритмами, разнообразием оркестровых красок.

Кабалевский — автор нескольких опер. «Кола Брюньон» (1938, новая редакция — 1967, по одноименной повести французского писателя Ромена Роллана) — рассказ о судьбе художника, о юности и зрелости, о жизни и любви, о свободолюбии народа. В «Семье Тараса» (1947, по повести Б. Горбатова «Непокоренные») композитор передал героизм советского народа, поднявшегося на борьбу с фашизмом. Замысел этой оперы возник у Кабалевского в начале Великой Отечественной войны, во время его поездки на фронт, в только что освобожденном от немцев селе. В опере «Никита Вершинин» (1955, по мотивам пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69») Кабалевский воплотил идеи и образы Великой Октябрьской революции. В опере «Сестры» (1968, по повести И. Лаврова «Встреча с чудом») действует молодежь. Ее жизнь, ее мечты — тема оперы. Молодежи посвящена и оперетта Кабалевского «Весна поет» (1957).

Композитор сочинил несколько кантат. Самая известная из них — для детского хора: «Песня утра, весны и мира» (1958, на стихи Ц. Солодаря). В 1962 г. он завершил работу над ораторией «Реквием» (на стихи Р. Рождественского). В исполнении «Реквиема» участвуют симфонический оркестр, смешанный хор, детский хор, солисты. «Реквием» поражает богатством содержания, пронизанного высокой идеей. Гибель героев, отдавших жизнь за счастье народа, вызывает глубокую скорбь. Но эта скорбь перерастает в страстный призыв, обращенный к живущим, — не допустить трагедии новой войны. Исполнение «Реквиема» в СССР и за рубежом проходит с неизменным успехом.

С огромным уважением и любовью относится Кабалевский к народной музыке. Опираясь на мелодии русских народных песен, композитор написал 24 фортепианных прелюдии и посвятил их своему учителю Н. Я. Мясковскому. В хоровом цикле «Народные мстители» (он написан с поэтом Е. Долматовским в 1942 г.), в Концерте для скрипки с оркестром, в вариациях для фортепиано, в музыке к кинофильму «Щорс» Кабалевский обращается к украинскому фольклору.

Кабалевский сочинил музыку ко многим кинофильмам. Работать в кинематографе он начал на заре звукового кино. Музыка Кабалевского активно вторгается в действие фильма, она сама становится его полнокровным героем. Нельзя представить себе фильмы Г. Рошаля «Петербургская ночь», «Мусоргский», «Вольница» или его знаменитую кинотрилогию «Хождение по мукам» без музыки Кабалевского. Веселая и умная музыкальная кинокомедия А. Ивановского «Антон Иванович сердится» своей популярностью в немалой степени обязана музыке Кабалевского.

Много работал композитор и в драматическом театре. Он писал музыку к постановкам МХАТа «Школа злословия», «Домби и сын», ко многим спектаклям других театров.

Детская тема занимает важное место в творчестве Кабалевского. Его фортепианные пьесы играют маленькие музыканты во всех странах мира. Его песни для детей необычайно популярны и у нас и за рубежом. Ребята хорошо знают и поют песни Кабалевского на стихи А. Барто «Лешенька», «Вежливый вальс», «Песенка про Петю». Широко известны песни «Наш край» на стихи А. Пришельца, «Школь-

ные годы» на стихи Е. Долматовского. Пионерскую республику «Артек» нельзя представить себе без песен Кабалевского. Это — «Есть местечко в Крыму» (стихи Н. Шестакова), «Лагерь дружбы» (стихи О. Высотской), «Артековский вальс», «Спокойной ночи» (стихи В. Викторова) и др. Композитор дружит с детской хоровой студией «Пионерия», ансамблем Центрального Дома детей железнодорожников, музыкальными клубами, школами Сибири, Дальнего Востока, Казахстана и т. д., он бывает в гостях у ребят, переписывается с ними, помогает им. Композитор написал несколько фортепианных сочинений и известную рапсодию «Школьные годы» (для фортепиано с оркестром) специально для конкурса юных пианистов Поволжья в городе Куйбышеве. Этот конкурс носит имя Кабалевского.

По программе, предложенной Кабалевским, преподают музыку во многих школах Советского Союза.

Имя Кабалевского написано золотыми буквами на мраморной доске Московской консерватории, которую он блестяще закончил в 1929 г. А через десять лет Дмитрий Борисович стал профессором той же консерватории; у него учились многие известные сейчас композиторы — С. Баласанян, Ю. Милютин, М. Скорик, М. Зив, А. Пирумов и другие.

Кабалевский — депутат Верховного Совета СССР. За плодотворную музыкальную и общественную деятельность ему присвоено звание народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, он награжден орденами и медалями СССР, его произведения удостоены Ленинской премии, трех Государственных премий СССР и Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки.

Кабалевский — действительный член Академии педагогических наук СССР. Высок его авторитет и за рубежом — он почетный президент Международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ), член-корреспондент Академии искусств ГДР, вице-президент Английского рабочего хорового общества и т. д.

Дмитрий Борисович Кабалевский владеет удивительным даром слова. Огромная культура и энциклопедические знания позволяют ему вдохновенно говорить о музыке в ее многообразных связях с жизнью, с архитектурой, литературой, живописью... Чаще всего Кабалевский выступает перед детьми и молодежью.

Его перу принадлежит около 400 статей о музыке, увлекательные новеллы о современниках — музыкантах, режиссерах, писателях, несколько книг.

Много можно рассказывать о нашем замечательном современнике. Но лучше всего о нем рассказывает его музыка!

Д. Д. Шостакович (1906—1975)

«Худенький мальчик за роялем перерождался в очень дерзкого музыканта, с мужским ударом пальцев, с захватывающим движением ритма. Он играл свои сочинения, переполненные влияниями новой музыки, неожиданные и заставляющие переживать звук так, как будто это был театр, где все очевидно до смеха или до слез... Те, кто обладал способностью предчувствовать, уже могли в сплетении его причудливых поисков увидеть будущего Дмитрия Шостаковича». Так вспоминал о юности замечательного советского композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича писатель К. А. Федин. Шостаковичу было тогда не больше тринадцати лет, он только что поступил в Петроградскую консерваторию. Композиции он учился у М. О. Штейнберга, музыкального воспитанника и друга Н. А. Римского-Корсакова, а по классу фортепиано — у Л. В. Николаева. Композитор А. К. Глазунов, директор консерватории, внимательно следил за развитием своеобразного дарования юного музыканта.

Жизнь в начале 20-х годов была трудной, только что отгремели последние залпы гражданской войны. Семья жила в нужде. Шостакович получал стипендию, но порой ему приходилось для заработка играть во время сеансов немых фильмов. Юноша много сочинял, его талант быстро развивался. Первое опубликованное сочинение Шостаковича написано им в 16 лет — в 1922 г. Это «Три фантастических танца» для фортепиано, полные мелодического изящества, гармонической красоты.

В 1925 г. Шостакович окончил консерваторию. Его дипломная работа — Первая симфония, исполненная в мае 1926 г., сразу привлекла к себе слушателей. Юношеская свежесть чувств, энергия, глубокий, слегка насмешливый склад ума — все эти свойства творческой натуры молодого композитора получили яркое выражение в симфонии.

Все последующие годы он много и неутомимо работает: создает симфонии, Концерт для фортепиано с оркестром (1933), оперы «Нос» по Н. В. Гоголю (1928) и «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») по Н. С. Лескову (1932), балеты «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей». Появляются новые замечательные камерные произведения Шостаковича, среди них — 24 фортепианные прелюдии.

Композитор пишет музыку к драматическим спектаклям (например, к «Гамлету»), к кинофильмам («Встречный», «Возвращение Максима» и др.).

Д. Д. Шостакович.

Молодой Шостакович с успехом выступает и как пианист — он исполняет не только свои произведения, но и классическую музыку. На Международном конкурсе пианистов в Варшаве (1927) он награжден почетным дипломом.

В 1937 г. Шостакович создает Пятую симфонию. Это итог длительных поисков своего выразительного языка, своей темы в музыке. Ею открывается период зрелости в развитии таланта композитора. Путь человека от одиночества и страдания к радости и жизнеутверждению — об этом повествует музыка симфонии. В ней много трагических переживаний, мучительных раздумий, сомнений, но, когда звучит финал, по словам писателя А. Н. Толстого, зал охватывает «чувство радости, чувство счастья. Оно пенится в оркестре, оно проносится по залу, как весенний ветер».

Основным героем произведений Шостаковича становится наш современник — строитель, мыслитель, гражданин, активно созидающий жизнь.

Новые успехи приносят композитору произведения последних предвоенных лет: Шестая симфония (1939), квинтет, музыка к фильмам «Выборгская сторона», «Великий гражданин», «Человек с ружьем».

Композитор задумывает монументальную симфонию памяти В. И. Ленина. Но начинается Великая Отечественная война. Шостакович не хочет уезжать из родного Ленинграда. Во время бомбежек он в одежде пожарника дежурит на крыше дома, а когда стихает грохот бомб и вой сирен, снова с лихорадочной быстротой пишет. Он создает Седьмую симфонию — «о наших людях, которые становятся героями, которые борются во имя торжества нашего над врагом... о величии нашего народа... о нашей прекрасной природе, о гуманизме, о красоте». Шостакович посвящает ее героическому Ленинграду.

Седьмая («Ленинградская») симфония была впервые исполнена в дни напряженнейших боев с врагом — в марте 1942 г. «Симфония всепобеждающего мужества», «Симфония гнева и борьбы», «Рожденная бурей» — под такими заголовками выходили посвященные ей газетные статьи. Лучшие дирижеры мира добивались права первого исполнения Седьмой симфонии. Нет ни одного другого симфонического произведения, которое так полно отразило бы тему борьбы с фашизмом, сыграло бы столь значительную роль в сплочении международных антифашистских сил. «Страна, художники которой в состоянии в эти суровые дни создавать произведения бессмертной красоты и высокого духа, непобедима!» — писали в зарубежной печати.

Тема суровых военных испытаний звучит и в других сочинениях Шостаковича этих лет — в фортепианном трио и в Восьмой симфонии (1943). И снова тысячи людей в разных городах и странах потрясены могучей силой его музыки. «Величавый трагический эпос только что пережитой человечеством страшной поры» — так определил содержание Восьмой симфонии Б. Асафьев. Такую музыку мог создать только человек, испытывающий жгучую ненависть к войне и силам, породившим ее.

«Подлинная культура всегда служит миру,— говорит композитор. — Чем больше книг, созданных в разных странах, прочтет человек, чем больше симфоний прослушает, чем больше картин и фильмов увидит, тем яснее ему станет великая ценность нашей культуры, тем большим преступлением покажется ему покушение и на культуру... и на жизнь любого человека». Шостакович посвящает теме борьбы за мир Десятую симфонию (1953).

Творчество Шостаковича в послевоенные годы особенно многообразно. Им созданы Второй фортепианный, два скрипичных и два виолончельных концерта, оратория «Песнь о лесах», кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», хоровые поэмы, 24 прелюдии и фуги для фортепиано, романсы, музыка к новым кинофильмам.

В 1957 г. прозвучала программная Одиннадцатая симфония Шостаковича («1905-й год»). В четырех ее частях — «Дворцовая площадь», «9 января», «Вечная память», «Набат» — воссозданы исторические картины. Развивая темы революционных песен, Шостакович с огромным мастерством и необычайно выразительной силой ведет рассказ о русской революции. Одиннадцатая симфония Шостаковича, высоко оцененная советскими слушателями, отмечена Ленинской премией.

В. П. Соловьёв-Седой.

...Идут годы. Появляются все новые и новые произведения Шостаковича. Свою Двенадцатую симфонию (1961) он посвящает В. И. Ленину и Великой Октябрьской социалистической революции. В следующей, Тринадцатой симфонии (1962) композитор обращается к гражданской лирике поэта Е. Евтушенко.

Вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» (1964, на стихи Е. Евтушенко), Четырнадцатая (1969) и Пятнадцатая (1971) симфонии, пятнадцать струнных квартетов, музыка к кинофильмам «Карл Маркс», «Гамлет», «Король Лир», вокальные циклы на стихи А. Блока, М. Цветаевой и т. д. — трудно перечислить все значительное, что вышло из-под пера замечательного музыканта. Всемирная слава его становится все шире, университеты и академии многих стран — Англии, Италии, Швеции, Франции, США, ГДР, Югославии и других — присуждают Шостаковичу почетные звания.

Талант и труд замечательного композитора были высоко оценены его Родиной — ему были присвоены звания народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий. Шостакович был награжден орденами и медалями.

Композитор, пианист, общественный деятель, педагог, воспитавший немало талантливых учеников, Дмитрий Дмитриевич Шостакович был одним из самых выдающихся творцов музыки XX столетия.

В. П. Соловьёв-Седой (р. 1907)

«Прощай, любимый город! Уходим завтра в море...» Сколько воспоминаний, сколько глубоких чувств вызывает песня «Вечер на рейде» у каждого, кто пережил войну! В ней — и любовь к своему городу, и грусть разлуки с ним, и уверенность в возвращении с победой. Музыка говорит о самом дорогом и заветном, что живет в душе человека: о любви к близким и друзьям, которая сливается с любовью к Родине. Вот почему эта песня стала для миллионов советских людей добрым, преданным другом на долгие годы.

Такова же судьба многих и многих песен Василия Павловича Соловьёва-Седого. Глубоко вошли они в нашу жизнь, даруя нам сердечное тепло, бодрость духа, радость от встречи с подлинным искусством.

Жизненный и творческий путь Соловьёва-Седого связан с Ленинградом — городом, которому он посвятил немало чудесных произведений. Здесь родился будущий композитор. Мальчиком научился он играть на балалайке и гитаре, а потом, самоучкой, и на рояле. Профессиональное музыкальное образование Соловьёв-Седой получил, закончив музыкальный техникум и Ленинградскую консерваторию.

Еще в предвоенные годы Соловьёв-Седой стал известен как автор балета «Тарас Бульба» и ряда песен. Но то были лишь первые шаги молодого композитора. В полную меру раскрылся его песенный талант в суровое время Великой Отечественной войны.

В самом начале войны Соловьёв-Седой написал песню «Играй, мой баян» — о простом пареньке с рабочей заставы, который уходит воевать за родную землю. Скромна и бесхитростна эта музыка, но в ней столько искренней сердечности и душевной чистоты, что она сразу завоевала сердца слушателей.

Бывая на фронте и встречаясь с бойцами, Соловьёв-Седой хорошо узнал и полюбил истинного героя войны — рядового солдата, «человека простой закваски», как назвал поэт А. Твардовский своего Василия Теркина. И вот такой советский человек — скромный и дружелюбный, с открытой душой и добрым сердцем, не боящийся трудностей и не унывающий в беде — предстает во многих песнях композитора. Это и лирические песни: «Соловьи», «Давно мы дома не были», «Когда песню поешь». Это и шуточные, полные веселого задора и добродушного юмора: «Как за Камой за рекой», «Ничего не говорила», «На солнечной поляночке».

Много новых замечательных произведений создал Соловьёв-Седой в послевоенные годы. Молодежи полюбились его светлый, проникнутый мечтой о далеких просторах «Марш нахимовцев», бодрая солдатская песня «В путь», оригинальная песня-хоровод, посвященная борьбе за мир, «Если бы парни всей

земли». Когда в дни 30-летия Победы собирались ветераны Великой Отечественной войны, то вместе с мелодиями военных лет часто можно было услышать задушевную песню-воспоминание «Где же вы теперь, друзья-однополчане». И весь мир облетели «Подмосковные вечера». Эту песню о любви и к милой девушке, и к своему городу, к родной земле поют сегодня на десятках языков. Она доносится до простых людей многих стран как голос дружбы, как сердечный привет из Советской России.

Соловьёв-Седой пишет не только песни. Он автор двух балетов, нескольких оперетт, музыки к кинофильмам.

Заслуги композитора перед советской музыкой отмечены званиями Героя Социалистического Труда и народного артиста СССР, Ленинской премией. Он подлинно народный художник нашей эпохи.

Т. Н. Хренников.

Т. Н. Хренников (р. 1913)

Кто не слышал песни, светлой и звонкой:

Хорошо на московском просторе!
Светят звезды Кремля в синеве.
И, как реки сливаются в море,
Так встречаются люди в Москве.

В 1941 г. песня эта, написанная Т. Хренниковым на стихи поэта В. Гусева, впервые прозвучала в кинокомедии «Свинарка и пастух». И сразу же она словно сошла с экранов в залы кинотеатров, вылилась на шумные улицы Москвы, которой была посвящена. Ее подхватила вся страна. И сегодня, сквозь годы и расстояния, песня эта — с нами...

Тихон Николаевич Хренников родился в городе Ельце Орловской губернии (ныне Липецкая область). В большой семье Хренниковых очень любили музыку. С девяти лет Тихона начали учить играть на фортепиано, а через четыре года он уже сочинил свою первую фортепианную пьесу.

Когда юноше исполнилось 16 лет, он приехал в Москву и поступил в Музыкальный техникум (училище) имени Гнесиных. В 1932 г. он был принят сразу на второй курс Московской консерватории в класс композиции В. Шебалина.

В 1936 г. Хренников блестяще окончил консерваторию; его имя занесено на мраморную доску лучших питомцев прославленного вуза. Его дипломная работа — Первая симфония (1935). А двумя годами раньше был завершен Первый концерт для фортепиано с оркестром — сочинение, которым молодой композитор сразу же заявил о своей самобытной индивидуальности и профессиональном мастерстве. А. Хачатурян вспоминает: «Нельзя забыть того впечатления, которое произвела премьера фортепианного концерта. Его музыка захватила своей задорной энергией, волевым напором, мелодической и ритмической свежестью. А Первая симфония, вся пронизанная интонациями современности... Как верно услышал и точно передал композитор ритм нашей новой жизни!..»

Большой успех и широкое признание принесли Хренникову работы для театра. Очень полюбилась зрителям музыка к комедии Шекспира «Много шума из ничего», поставленной в 1936 г. Театром имени Евг. Вахтангова. В 1939 г. на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялась премьера оперы Хренникова «В бурю» (по мотивам романа Н. Вирты «Одиночество»), посвященной событиям гражданской войны на Тамбовщине. Щедрость мелодического дарования, живое ощущение песенной интонации, искренность и глубина чувства, умение художественно точно обрисовать персонажей и ситуации — все это воплотилось в обоих сценических произведениях Хренникова. В музыке к комедии «Много шума из ничего» нашел выражение присущий его творчеству искрометный юмор. В 1975 г. композитор создал на материале этой музыки балет «Любовью за любовь».

После оперы «В бурю» композитор обращается к сюжету старинной русской повести и пишет лирико-комическую оперу «Фрол Скобеев» (1950). Задушевность мелодий, впитавших в себя интонации старинного русского романса, сочный юмор, увлекательность сценического действия — все это определило успех оперы. Позднее композитор создал новый ва-

риант оперы; во второй редакции она получила название «Безродный зять» (1966).

В 1957 г. Хренников заканчивает оперу «Мать». Герои горьковского романа наделены яркими музыкальными характеристиками. Зрелость художественного мышления, более сложная и многоплановая драматургия образов отличают это произведение композитора.

Хренниковым написаны музыкальные комедии: «Сто чертей и одна девушка», «Белая ночь» и др.

Работа над симфониями и инструментальными концертами — это всегда поиски нового содержания, новых средств выразительности. Музыка Второй симфонии (1942; 2-я ред. 1944), словно опаленная грозным огнем войны, воспринимается как трагедия народа, борющегося и верящего в победу. Третья симфония (1974) наполнена радостями и тревогами жизни, с ее стремительным бегом и мгновениями тишины, с голосами природы и задушевной девичьей песней.

Первый концерт для скрипки с оркестром (1959)— это волнующая поэма о юности, ее мечтах и стремлениях. В Концерте для виолончели с оркестром (1964), во Втором концерте для фортепиано с оркестром (1971) талант Хренникова, оставаясь светлым и молодым, достигает новых вершин, раскрывает новые грани. Основная тема Второго концерта несет в себе героику жизнеутверждения, радость созидания. Концерты Хренникова снискали широкое признание у нас в стране и за рубежом. За Первый скрипичный и Виолончельный концерты композитору была присуждена в 1967 г. Государственная премия СССР, а за Второй концерт для фортепиано с оркестром — Ленинская премия (1974).

К самым интересным страницам творчества Хренникова относится его музыка для детей.

В 1934 г. Московский театр для детей (ныне — Центральный детский театр) поставил пьесу Н. Шестакова «Мик». Тема этого внешне сказочного представления — борьба с поднимающим голову фашизмом. Правдивому и волнующему звучанию постановки способствовала яркая музыка совсем еще юного композитора. Тридцать пять лет спустя Хренников включил музыку одной из песен этого спектакля в свою оперу-сказку «Мальчик-великан» (1969).

В 1969 г. Хренников пишет балет для детей «Наш двор». Его музыка, светлая, радостная, задорная, очень близка ребячьему мировосприятию.

И вновь — песни. Почти все они родились и впервые прозвучали в музыке Хренникова к кинофильмам и драматическим спектаклям. Мы и сегодня с удовольствием смотрим «Гусарскую балладу» (в основу этого фильма положена героическая комедия в стихах А. Гладкова «Давным-давно», также впервые поставленная с музыкой Хренникова). Но песни Хренникова живут и вне кино и театра. Их чудесные мелодии, по верному замечанию А. Хачатуряна, «нередко переживают сами постановки и фильмы». В 1945 г. вместе с наступающими частями Советской Армии Хренников прошел славный путь от Одера до Берлина. Вместе с ним были его песни, которые несли солдатам радость, веру в победу.

Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда Хренников — человек большого общественного темперамента. Творческую деятельность он сочетает с активной педагогической работой, являясь профессором композиции Московской консерватории. Он член Советского комитета защиты мира, депутат Верховного Совета СССР. Почти три десятилетия Хренников возглавляет Союз композиторов СССР, являясь первым секретарем его Правления. Он несет людям щедрость своего таланта, теплоту и энергию своей открытой души.

Г. В. Свиридов (р. 1915)

Георгий Васильевич Свиридов — замечательный советский композитор, один из самых ярких и своеобразных художников нашего времени. Почти все творчество Свиридова посвящено вокальной музыке. Оратории и кантаты, вокально-инструментальные поэмы и циклы песен и романсов, отдельные романсы и песни — вот многочисленные разветвления избранного Свиридовым рода музыки.

Родился Свиридов в городе Фатеже Курской губернии, в самом центре России. Уже зрелым композитором отразил он свои впечатления от русской природы, характеров и крестьянского быта в кантате «Курские песни» (1964), в основу которой лег ряд песен родного края, воссозданных с необыкновенной поэтичностью.

Много поэтических впечатлений связано у Свиридова с Ленинградом, где он провел свою юность. Здесь он прошел замечательную школу композиторского мастерства (Свиридов учился в консерватории у Д. Д. Шостаковича), здесь зародился у композитора интерес к сочинению музыки на стихи поэтов, с этим городом связанных.

Свиридов замечательно чувствует слово, поэзию. Он умеет необычайно ярко и точно воссоздавать национальные черты поэзии, индивидуальный стиль того или иного поэта, и это делает его творчество ин-

Г. В. Свиридов.

тересным явлением в советской музыке. Свиридовские мелодии настолько сливаются, срастаются со стихами, что кажется: иначе и сказать, не только что пропеть, невозможно. Разные поэты, классики и современники, на произведения которых падает выбор композитора, словно бы становятся его друзьями-единомышленниками: музыка Свиридова дарит их стихам новую жизнь, заставляет их звучать во многом по-иному. Такими соратниками композитора в разное время становились Пушкин и Блок, Гоголь, Лермонтов, Некрасов, Шекспир, Бёрнс, а также советские поэты Маяковский, Есенин и другие.

Первым сочинением, обратившим на себя внимание слушателей, были романсы на слова Пушкина, написанные 19-летним композитором. Но подлинный расцвет его самобытного таланта наступил в 50-е годы. Свиридов обратился к поэзии старейшего армянского поэта А. Исаакяна и создал вокальную поэму «Страна отцов» на стихи поэта. Не менее знамениты и песни на стихи Р. Бёрнса (1955; в переводе С. Маршака). Созданный в этом цикле образ «славного горского парня», мужественного в бою, верного в дружбе и в любви, высоко несущего достоинство трудового человека («Кто честным кормится трудом, того зову я знатью»), завоевал всеобщее признание.

Вслед за тем Свиридов снова обратился к русской поэзии. Его привлек Есенин — поэт, чье обостренное чувство любви к Родине, ее природе и людям особо близко композитору. Свежесть и новизна музыкально-поэтического замысла «Поэмы памяти Сергея Есенина» (1956) положили начало обновлению вокально-симфонического жанра в советской музыке. Композитор не просто живописует русскую зиму, красавицу весну, необозримые просторы полей, чары колдовской летней ночи. За всем этим гулко бьется пульс истории: картины жизни дооктябрьской России сменяются революционным вихрем, сметающим старое...

Три темы становятся ведущими в творчестве Свиридова: одна связана с образами Родины, другая — революции, а третья — с образом поэта, который предстает как гражданин, художник, ум, глаза и совесть своего времени, своего народа.

Одно из самых монументальных созданий Свиридова — «Патетическая оратория» (1959) на стихи Маяковского. Незабываемо яркие музыкальные картины, сцены, рассказы и песни следуют непрерывной чередой: «Левый марш», создающий ощущение космической грандиозности революции; «Рассказ о бегстве генерала Врангеля», слушая который мы словно видим разгром и крушение белой армии; торжественный гимн краснозвездному герою; сдержанная и возвышенная лирика монолога «Наша земля» и молодой энтузиазм строителей будущего («Здесь будет город-сад!»); сердечный и откровенный ночной разговор поэта с В. И. Лениным — и заключительная хвала свету, солнцу и поэзии.

Но, может быть, наиболее близок композитору Блок. Вот «Петербургские песни» Свиридова. Ясно ощущается социальная тема — бесправие в дореволюционном Петербурге рабочего люда, показанное с глубоким трагизмом, в котором, однако, нет безысходности: рядом с картинами холода, смерти, отчаяния — весна и нежность, а главное — мужественная вера в неисчерпаемые моральные силы народа. И снова Блок — в «Песнях о России», — и снова думы о пути, что ведет из глубины веков через «вечный бой»... И еще одна Русь — некрасовская — в «Весенней кантате»...

Есть у Свиридова и инструментальные сочинения, по содержанию и стилю продолжающие вокальное творчество (например, Триптих для симфонического оркестра). Детям интересен его фортепианный «Детский альбом» с такими запоминающимися, яркими зарисовками, как «Парень с гармошкой», «Колдун», «Дождик» и др. Часто пишет Свиридов для кино и театра. Наибольшая известность выпала напористой, словно подгоняющей само время увертюре к кинофильму «Время, вперед!», популярной песенке-балладе «Маритана» из спектакля «Дон Сезар де Базан», строгим древнерусским хорам к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

Произведения Свиридова звучат в нашей стране и за ее пределами, достойно представляя лучшие достижения советского музыкального искусства. Композитор дважды награжден орденом Ленина, удостоен Ленинской и Государственной премий СССР, ему присвоено звание народного артиста СССР.

Кара Караев. Портрет работы Т. Салахова. 1960.

Кара Караев (р. 1918)

Среди создателей советского многонационального музыкального искусства одно из почетных мест принадлежит азербайджанскому композитору народному артисту СССР К. Караеву.

Кара Абульфаз оглы Караев родился в Баку в семье профессора медицины. В детстве посещал «классы слушания музыки», а с 12 лет начал играть на фортепиано. В 1935 г. он поступил в Азербайджанскую консерваторию в класс композиции профессора Л. И. Рудольфа (ученика С. И. Танеева). Благотворно повлияло на Караева общение с У. Гаджибековым, под руководством которого он изучал основы азербайджанской народной музыки.

Первое произведение Караева — кантата «Песня сердца» (стихи Р. Рзы) — было исполнено в дни декады азербайджанского искусства в Москве в Большом театре. Тогда же, в 1938 г., Караев стал студентом Московской консерватории. Здесь его учителями были многие выдающиеся музыканты, однако решающее значение для молодого композитора имели занятия в классе Д. Д. Шостаковича.

В консерватории Караев написал две симфонии и совместно с Д. Гаджиевым оперу «Вэтэн» («Родина») о событиях Великой Отечественной войны.

Два сочинения Караева — «Лейли и Меджнун» и «Семь красавиц» — навеяны поэзией великого азербайджанского гуманиста XII в. Низами. Главная мысль легенды о прекрасной любви Лейли и Меджнуна и их печальной судьбе — борьба за жизнь и счастье. Она раскрывается в музыке симфонической поэмы Караева: во вступлении слышится скорбь и страдание; страстная тема Меджнуна сменяется лирически светлой мелодией Лейли. Это самобытное произведение, одно из лучших в советском программном симфонизме, отмечено Государственной премией СССР (1948).

Неувядаемые образы поэтических шедевров Низами ожили и в балете «Семь красавиц» (1952), принесшем композитору мировую славу. Эта музыкально-хореографическая драма повествует о судьбе народа, красоте человеческой личности. Развивая интонации и ритмы азербайджанского фольклора, Караев рисует сцены из жизни народа: ремесленников, крестьян и пастухов. Неповторимы музыкальные краски, рисующие портреты сказочных семи красавиц. Музыка балета «подлинно симфоническая музыка, обладающая масштабностью, широким дыханием», — писал Д. Д. Шостакович.

Второй балет Караева — «Тропою грома» (1958) на сюжет одноименного романа южноафриканского писателя П. Абрахамса. Композитор обратился к животрепещущей теме современности — теме расовой дискриминации, борьбы народов за свободу. Впервые на балетной сцене политически актуальное содержание воплотилось в блестящей музыкально-художественной форме. В центре внимания автора не только трагическая любовь белой девушки Сари и мулата Ленни, но и страдания, гнев «цветных» и «черных», ставших на «тропу грома» — на путь борьбы. Композитор использует интонации и ритмы африканского фольклора: негритянские напевы, своеобразные танцы африканских племен. На этой основе создается драматически напряженная, широкого симфонического размаха музыка балета. За балет «Тропою грома» композитору присуждена Ленинская премия.

Многогранен талант Караева, широк диапазон его творческих интересов. Он написал множество сочинений разных жанров: кантаты «Песня счастья», «Героям Нефтяных Камней»; три симфонии, Концерт для скрипки с оркестром, несколько оркестровых сюит, два квартета, хоры, песни, романсы, произведения для фортепиано, скрипки; музыку к спектаклям и кинофильмам. Опираясь на традиции азербайджанской музыки, Караев творчески претворяет достижения мировой музыкальной культуры, вплоть до самых современных, и создает произведения интернационального звучания и масштаба.

Большое внимание уделяет Караев педагогической, научной и общественной деятельности. Он бессменный руководитель Союза композиторов Азербайджана, академик республиканской Академии наук. Учениками профессора Караева были ныне известные композиторы Р. Гаджиев, А. Меликов, Ф. Караев и другие.

В творчестве Караева музыкальное искусство Советского Азербайджана поднялось до уровня мирового значения, его сочинения звучат во многих странах.

Музыка в жизни детей

Музыка для детей

Композиторы — детям

Детская музыка — это обширная, разнообразная область музыкального искусства: песня и симфония, опера и балет. Сочиняя музыку для детей и юношества, композитор заботится о том, чтобы ее сюжет был интересен и не слишком труден для понимания. Если его сочинения исполняют сами ребята, он должен учитывать еще возможности детского голоса, знать, что могут сыграть не слишком умелые руки юных музыкантов. Он должен хорошо знать интересы ребят разного возраста: то, что полюбится малышу-дошкольнику, вряд ли увлечет школьника-подростка.

В разных странах за долгие годы создано много выдающихся произведений детской музыки. Великий *Иоганн Себастьян Бах* сам обучал музыке своих детей и сочинял для них специальные упражнения и пьесы (см. ст. «Иоганн Себастьян Бах»).

Среди симфоний *Йозефа Гайдна* есть одна под названием «Детская». Как и другие симфонии Гайдна, она привлекает своей живостью и напевностью. Но вместе с обычными инструментами симфонического оркестра в ней участвует целый набор игрушечных: кукушка, трещотка, глиняный соловей (наполненный водой, он издает трели) и др. (см. ст. «Йозеф Гайдн»).

Французский композитор *Жорж Бизе* написал 12 пьес «Игры для детей» для фортепиано в четыре руки. Пять из них композитор объединил в одноименную сюиту для симфонического оркестра. Здесь играют в солдатики (первая пьеса-марш — «Труба и барабан»). Потом нежная «Колыбельная» (кукла), а за ней стремительно взвивается «Волчок». Мы ощущаем, как его заводят и он вращается жужжа. Очень красивый дуэт скрипки и виолончели называется «Маленький муж. Маленькая жена» (игра в «папы-мамы»). И наконец, «Бал!»: мелодия, словно расшалившись, перебрасывается от одной группы инструментов к другой в веселом, озорном галопе. Другой французский композитор — *Камиль Сен-Санс* (1835—1921) сочинил «Карнавал животных» — фантазию для двух фортепиано и оркестра. На фоне оркестрового марша слышно грозное рычание: это появляются львы! Скрипки забавно «кудахчут» и «кукарекуют». Приятная мелодия контрабаса и аккорды фортепиано передают тяжелую поступь и добродушный характер слона. Среди 12 комических портретов животных вдруг один лирический. Это «Лебедь» — музыка, под которую ба-

лерины танцуют знаменитого «Умирающего лебедя». Вот откуда эта музыка пришла в балет!

Многие крупнейшие композиторы прошлого иногда обращались к музыке для детей, но лишь единицы посвящали ей значительную часть творчества. Одним из первых среди них был немецкий композитор *Роберт Шуман*. Он создал фортепианный «Альбом для юношества» — пьесы разной трудности. (Для младших — такие, как «Марш солдатиков», «Смелый наездник», «Веселый крестьянин»; для более старших — «Отзвуки театра», «Незнакомец» и др.; см. ст. «Роберт Шуман».)

Восхищенный шумановским «Альбомом для юношества», *Петр Ильич Чайковский* создал свой «Детский альбом» для фортепиано, а затем «Шестнадцать песен для детей» (см. ст. «П. И. Чайковский»).

Выдающийся русский композитор *Анатолий Константинович Лядов* сочинял детские песни на тексты русских народных прибауток (3 сборника, 1887—1890).

В XX в. следуя Шуману и Чайковскому для детей писали композиторы разных стран мира.

Француз *Клод Дебюсси*, мастер тонкой музыкальной живописи, сочинил балет «Ящик с игрушками» (о проказах и шалостях оживших игрушек) и альбом для фортепиано «Детский уголок» (см. ст. «Клод Дебюсси»). Мир фантастики, волшебных сказок был особенно близок младшему современнику Дебюсси — *Морису Равелю* (см. ст. «Морис Равель»).

Выдающиеся венгерские композиторы и педагоги *Бела Барток* и *Зольтан Кодай* считали основой музыкального воспитания и обучения детей народное творчество. Пьесы фортепианного сборника Бартока «Детям» постепенно вводят учащихся в мир современной музыки (см. ст. «Бела Барток»).

Немецкому композитору и педагогу *Карлу Орфу* принадлежит пятитомное собрание пьес «Музыка для детей», созданное на основе немецких народных песен, пословиц и загадок. Для вовлечения всех без исключения детей в исполнение музыки Орф придумал целый набор инструментов для коллективного музицирования, игрой на которых легко овладеть. Пьесы Орфа служат образцом, «моделью» для композиторов других стран, создающих произведения для детских музыкальных игр.

Иногда детской музыкой становится произведение, написанное не для детей. *Бетховен* написал музыку к пьесе Гёте «Ярмарочный праздник». По ярмарке ходил мальчик-оборвыш с ручным зверьком. Его образ Бетховен обрисовал трогательной песенкой «Сурок». Но песенка эта стала жить отдельной от пьесы Гёте жизнью, и дети разных стран поют ее с большим теплом и сочувствием.

Советские композиторы — детям

Советская музыка для детей и юношества повествует о школе, отряде, пионерском лагере, о дружбе детей всего мира, о подвигах героев, о событиях современных и исторических. В ней оживают образы героев любимых книг, волшебный мир сказок и фантазии.

В советской детской музыке развиваются все музыкальные жанры. В музыкальных театрах ставятся оперы («Красная шапочка» М. Раухвергера, «Волк и семеро козлят» М. Коваля, «Морозко» М. Красева), балеты («Аистенок» Д. Клебанова, «Доктор Айболит» И. Морозова, «Золотой ключик» М. Вайнберга, «Чиполлино» К. Хачатуряна), музыкальные комедии на сюжеты старых добрых сказок. Во многих музыкальных спектаклях сказочность переплетается с реальной жизнью ребят («Мальчик-великан» Т. Хренникова, «Фердинанд Великолепный» С. Баневича, «Тик-так» Ю. Рожавской).

Есть детские оперы о революционном прошлом (опера С. Баневича «Белеет парус»). Мечтам и стремлениям советской молодежи посвящена опера Д. Кабалевского «Сестры». Опера «Ай да Балда!» Б. Кравченко на сюжет пушкинской сказки написана для исполнения... в кукольном театре! Чудеса современной техники позволили в миниатюрной радиооперe Л. Пригожина «Доктор Айболит и обезьяны» единственному исполнителю петь на разные голоса партии разных действующих лиц—людей и животных.

Во многих мультипликационных фильмах и радиопостановках музыка занимает такое место, что они становятся почти что операми («Бременские музыканты» Г. Гладкова).

В Москве работает первый в мире Государственный детский музыкальный театр (см. ст. «Из истории детского театра»). Широко известен самодеятельный школьный оперный театр в городе Щёлково Московской области. Он носит название «Гусилебеди» — по одной из ранних советских детских опер композитора Ю. Вейсберг.

Жизнь, подвиги, мечты детей пришли в симфоническую музыку. Композитор Ю. Балкашин написал симфоническую поэму «Павлик Морозов». В вокально-симфонической поэме А. Петрова воплощена «Смерть пионерки» Э. Багрицкого. Симфонические сюиты многих композиторов представляют картины школьной и пионерской жизни (например, «Школьные годы» Н. Агафонникова).

Дети всего мира полюбили сказку С. Прокофьева «Петя и Волк» для чтеца и симфонического оркестра (см. ст. «С. С. Прокофьев»).

Советские композиторы подняли на большую высоту музыку, предназначенную для обучения детей игре на фортепиано. В фортепианных пьесах, циклах и целых альбомах С. Прокофьева, Ан. Александрова, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, А. Хачатуряна, Г. Свиридова, С. Слонимского и других талантливых мастеров сочетается интересное, глубокое и поэтическое содержание с приемами игры, необходимыми для музыкального развития. Большой любовью учащихся пользуется сборник пьес «Детская музыка» С. Прокофьева (особенно задумчивая и таинственная «Сказочка» и веселый юмористический «Марш»).

Юным музыкантам адресованы «Детская тетрадь» (для начинающих) Д. Шостаковича, его «Танцы кукол» (фрагменты из балетных сюит композитора), Концертино для двух фортепиано. Юность — главная и любимая тема творчества Д. Кабалевского: его трех концертов — Скрипичного, Третьего фортепианного, Первого виолончельного, его многочисленных фортепианных пьес. Даже в старинную форму прелюдии и фуги Кабалевский вдохнул современное содержание: «Прием в пионеры», «Рассказ о герое» (у памятника неизвестному матросу), «Праздник в лагере» и др. (см. ст. «Д. Б. Кабалевский»).

Детская музыка композиторов братских республик помогает юным музыкантам ближе познакомиться с жизнью народов СССР, с жизнью своих сверстников. Ребята разных городов страны играют пьесы украинских композиторов В. Косенко, Н. Сильванского, И. Берковича, А. Филиппенко, башкирки С. Шагиахметовой, латышей А. Жилинскаса, М. Зариня, грузин А. Баланчивадзе, М. Парцхаладзе, армян Л. Спендиарова, С. Баласаняна, Г. Читчян, молдаванки З. Ткач, эстонцев Э. Тамберга, Б. Кырвера, А. Гаршнека, Э. Каппа, литовцев Б. Дварионаса, В. Баркаускаса и других талантливых авторов.

Большое распространение в детской музыке получили кантаты и хоровые сюиты. Они посвящены В. И. Ленину («Посвящение» Ю. Чичкова, «Цветы Ильича» В. Сорокина), миру и дружбе («Песня утра, весны и мира» Д. Кабалевского), жизни пионеров («Зимний костер» С. Прокофьева) и другим замечательным и разнообразным темам. Эпизоды, посвященные жизни пионерии, входят также во многие советские кантаты и оратории: «Песнь о лесах» Д. Шостаковича, «На страже мира» С. Прокофьева, «Ленинцы» и «Реквием» Д. Кабалевского.

Советские композиторы пишут также вокальные камерные произведения и циклы песен, посвященные жизни детей, но рассчитанные на исполнение профессиональными артистами. Таковы, например, «Болтунья», «Сладкая песенка», «Поросята» С. Прокофьева, «Семь веселых песен» и «Четыре песни-шутки» Д. Кабалевского (из этих тетрадей наиболее популярны «Мельник, мальчик и осел», «Сказка о старушке», «Разговор с первым классом»), «Простые песни» и «Пять веселых песен» А. Петрова, «Веселые песни» С. Слонимского.

Особый жанр детской музыки, возникший в СССР, — пионерская песня.

Пионерская песня

С давних пор дети трудового народа разделяли со взрослыми их заботы, участвовали в борьбе рабочих за лучшее будущее. Они жадно впитывали и запоминали запрещенные революционные песни, которые пели их родители. Когда произошла Великая Октябрьская социалистическая революция и люди вышли на улицы с песнями, оказалось, что ребята не хуже взрослых знают и поют песни революционного подполья. В школе запели «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянку», но ребята мечтали петь и о своей новой жизни. Учителя старались помочь им: они отбирали из классической музыки самые бодрые марши и к их мелодиям сочиняли новые слова. Первые пионерские отряды пели «Вперед, пионерские звенья!» на музыку Р. Шумана и «Пионерский марш» — переделанный хор мальчиков из оперы «Кармен» Ж. Бизе. Это были очень красивые песни, но петь их в строю, на улице, без аккомпанемента было невозможно. А пионерская жизнь требовала массовых песен для похода, для общего пения у костра. Такие песни стали возникать в самих отрядах. Их коллективно сочиняли пионервожатые и ребята: они подбирали легкий, удобный напев и к нему придумывали свои слова. Стихи по большей части были не слишком складные, но они говорили о самом заветном и дорогом. Из таких песен самыми популярными стали походная «Баклажечка» и шуточная «Картошка». Без них не обходился ни один сбор, ни поход, ни костер. В 1924 г. вышел первый сборник «Песни юных пионеров». Два комсомольца — поэт А. Жаров и музыкант С. Кайдан-Дешкин — по заданию ЦК комсомола написали марш юных пионеров — «Взвейтесь кострами». Строгий ритм марша, отзвуки сигналов пионерского горна, мужественный характер сделали эту песню как бы гимном пионеров.

А. Н. Пахмутова с пионерами.

С той поры и до наших дней «Взвейтесь кострами» звучит в самые торжественные моменты пионерской жизни.

В конце 20-х годов пионерские песни писал молодой талантливый мастер хоровой песни А. Давиденко. Особенно любима многими поколениями пионеров его обработка немецкой революционной песни «Маленький барабанщик» (русский текст М. Светлова) — первая пионерская песня о юном герое.

Расцвет пионерской песни наступил в 30-е годы. Проводились конкурсы на сочинение пионерской песни. Композитор З. Левина написала первую пионерскую песню о В. И. Ленине («Тих апрель»). Большой удачей были некоторые октябрятские песни: «Есть у нас красный флаг» М. Красева, «Мы — веселые ребята» М. Раухвергера, «Веселые путешественники» («Мы едем, едем, едем в далекие края») М. Старокадомского, «Октябрята» Ан. Александрова. В 30-е годы все ребята запели первые артековские песни молодого Д. Кабалевского («У костра» и «Есть местечко в Крыму»). По всей стране разносились пионерские и октябрятские песни: «Веселое звено» М. Блантера, «Песенка про веселого туриста» Е. Жарковского, «Про Наталку» Л. Половинкина. Пионерскую песню сразу можно было узнать по ее радостному, бурливому характеру, энергичным маршевым и танцевальным ритмам.

Музыкальным портретом дружной, деятельной, любознательной пионерии стали песни И. Дунаевского «Эх, хорошо!» из кинофильма «Концерт Бетховена» и «Песня о веселом ветре» из кинофильма «Дети капитана Гранта» (см. ст. «И. О. Дунаевский»). Сочиняя музыку к фильму по роману Жюля Верна, композитор не стремился передать в ней характер песни далеких времен. Он писал массовую песню для советской молодежи и о ней самой, и недаром она мгновенно стала одной из самых любимых песен пионеров.

Веселый поток пионерских песен оборвала война. Композиторы были заняты сочинением фронтовых песен, многие из них надели военные шинели. Но уже осенью 1941 г. в Москве родилась мужественная и строгая пионерская песня «Четверка дружная ребят». Ее авторы — поэт С. Маршак и композитор Д. Кабалевский обращались к ребятам: «Нельзя ребятам на войну, пока не подрастут, но защищать свою страну сумеем мы и тут».

В первые послевоенные годы пионерская песня еще сохраняла следы военной суровости. Но светлела жизнь — светлели и песни. В передаче «Пионерская зорька» зазвучал бодрый «Марш юных пионеров» М. Фрадкина. Рождались спортивные песни («Внимание, на старт!» И. Дунаевского, улыбчивая «Песенка про зарядку» М. Старокадомского), юннатские песни («Песенка про чибиса» М. Иорданского, «Скворцы прилетели» и «Марш юннатов» И. Дунаевского), песни о школе (блестящий «Школьный вальс» И. Дунаевского, раздумчивый вальс «Школь-

ные годы» Д. Кабалевского, лирический марш В. Мурадели «Школьная тропинка»), песенка о дружбе А. Островского («Девчонки—мальчишки»). О любви ребят к Родине рассказывают восторженный, ликующий марш И. Дунаевского «До чего же хорошо кругом!», нежный вальс Д. Кабалевского «Наш край» и «Школьная страна» Ю. Чичкова.

Пионерская песня горячо призывала детей всего мира бороться за мир. Венцом таких песен стала «Пусть всегда будет солнце», облетевшая весь мир. Эта песня о борьбе за счастье детей создавалась для взрослых. Однако ее авторы — композитор А. Островский и поэт Л. Ошанин не предвидели судьбы своего сочинения. Песню запели ребята, и она приобрела еще более глубокий и волнующий смысл. Под лозунгом «Пусть всегда будет солнце» проходил фестиваль «Артековский праздник весны» 1963 г., на котором композитор был награжден медалью и дипломом «за прекрасную песню, написанную для пионеров».

События пионерской жизни 60-х и 70-х годов вызвали новые песни (например, «Зарница» З. Компанейца). Полюбились пионерам песни А. Пахмутовой, проникнутые романтическим «гайдаровским» духом: «Песня красных следопытов», «Гайдар шагает впереди» (из кантаты «Красные следопыты»), «Орлята учатся летать» и др.

Так более полувека песня, рожденная пионерским движением, остается верным другом и спутником пионерии.

Юные музыканты

Наверное, трудно отыскать мальчика или девочку, которым бы не хотелось выступать на сцене — петь, танцевать, играть на различных инструментах. Таких детей, искренне тянущихся к музыке, миллионы во всех концах мира. И взрослые — музыканты и педагоги — помогают детям постоянно жить в мире музыки. Детские хоры, ансамбли песни и пляски, самодеятельные оркестры — симфонические и народных инструментов существуют во многих странах мира.

Во многих городах нашей страны (например, в Донецке, в Ангарске) создаются специальные детские филармонии, где в концертах участвуют лучшие самодеятельные коллективы и солисты.

Некоторые страны организуют специальные смотры и конкурсы для учащихся музыкальных школ. Так, лауреатами конкурса Пражского радио «Концертино-Прага» стали многие советские юные музыканты. Все чаще на международных смотрах и конкурсах хоровых коллективов первые места занимают советские хоры, хоровые студии, пионерские ансамбли песни и пляски.

Трудно перечислить все коллективы. Назовем лишь некоторые из них. Это детский хор Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР под управлением народного артиста СССР Владислава Соколова, Ансамбль песни и пляски имени В. Локтева Московского Дворца пионеров и школьников, детский хореографический коллектив «Школьные годы» Дома культуры автомобилистов в Москве.

«География» интересных коллективов юных музыкантов в нашей стране широка и разнообразна. Не только в каждом городе, но и в деревнях, небольших поселках есть свои коллективы юных музыкантов.

Один из самых интересных — школьный оркестр русских народных инструментов в маленьком поселке Мундыбаш Кемеровской области. Сейчас оркестр знают не только в нашей стране, но и далеко за рубежом. Выступление этого коллектива на конференции Международного общества музыкального воспитания в 1970 г. стало яркой страницей смотра музыки юных (руководитель оркестра Н. А. Капишников).

А хоровая студия «Пионерия», руководимая Г. А. Струве, из подмосковного города Железнодорожный? Она положила начало хоровым студиям по всей стране.

И пожалуй, среди многих интересных коллективов молодых музыкантов на одном из первых мест по праву стоит хор мальчиков «Ажуолюкас» Вильнюсского дома учителя. «Ажуолюкас» исполняет самые трудные произведения мирового репертуара — от старой классики (Перголези, Гендель, Бах) до самых современных, часто даже созданных именно для него песен, ораторий, кантат. Международное признание принесло хору исполнение оратории Эдуардаса Бальсиса «Не трогайте голубой глобус» на Четвертом фестивале кантат и ораторий во Вроцлаве (Польша). Большим успехом пользовались выступления хора в Германской Демократической Респуб-

Болгарский хор «Бодра смяна».

Оркестр русских народных инструментов поселка Мундыбаш. Руководитель Н. А. Капишников.

Справа: украинские бандуристки.

Внизу: выступают юные исполнительницы из Азербайджана.

лике, Чехословакии и др. В 1974 г. этому коллективу было присвоено звание заслуженного.

Примеров можно привести множество. Фольклорные детские ансамбли в Белоруссии, на Украине, в Узбекистане, ансамбль цимбалистов в Минске, хор «Эллерхайн» из Эстонии...

Очень много талантливых музыкальных детских и юношеских коллективов за рубежом. Из тех, что известны в нашей стране по своим выступлениям, назовем знаменитый болгарский детский хор «Бодра смяна», хор Берлинского Дворца пионеров в ГДР, швейцарский хор мальчиков «Маленькие певцы из Люцерна и многие другие детские коллективы.

Театр, опера, балет, цирк

М. И. Царёв
418 Театр — особый и прекрасный мир

Искусство театра

Н. А. Абалкин
419 Театр в жизни человека, в жизни общества
За что мы любим театр
Союз актера и режиссера
421 Театр и общество
423 Кому принадлежит театр

И. К. Сидорина
422 Народные театры

В. В. Шверубович
424 Сцена
425 Художественное оформление спектакля

Зарубежный театр

В. П. Стратилатова
426 Древнейшие формы театральных представлений
427 Театр в Древней Греции и в Древнем Риме

А. В. Бартошевич
430 Театр в средневековой Европе

Г. Н. Бояджиев
431 Театр эпохи Возрождения
Итальянский театр
432 Испанский театр
433 Английский театр

434 Театр XVII—XVIII вв. в Европе

Г. Н. Бояджиев, Ю. И. Кагарлицкий
Французский театр

Ю. И. Кагарлицкий
436 Английский театр

С. М. Грищенко
437 Итальянский театр

Г. В. Макарова
438 Немецкий театр

Б. И. Ростоцкий
439 Театр стран Восточной Европы

Е. Л. Финкельштейн
440 Театр XIX в. в Европе

А. Г. Образцова, Т. Н. Суханова
443 Театр капиталистических стран XX в.

М. П. Котовская
446 Театр стран Азии и Африки

Б. И. Ростоцкий, А. А. Иванов
448 Театр социалистических стран

Театр нашей Родины до Великой Октябрьской социалистической революции

А. А. Белкин
453 Народные истоки русского театра
454 Русский театр XVII—XVIII вв.

И. Б. Ростоцкий
457 Русский театр XIX в.
461 М. С. Щепкин
462 М. Н. Ермолова

Б. И. Ростоцкий
463 Русский театр конца XIX — начала XX в.
467 К. С. Станиславский

О. Н. Кайдалова
468 Из истории развития театра народов нашей Родины

Советский театр

М. И. Царёв, Б. И. Ростоцкий
470 Путь советского театра
Рождение нового театра
471 Новый герой на сцене театра
473 Дальнейшее развитие искусства советского театра
475 Творческое многообразие советского театра

О. Н. Кайдалова
478 Мастера советских национальных театров

Театр кукол. Детский театр

С. В. Образцов
481 Из истории кукольного театра

Н. И. Сац
483 Из истории детского театра

Театр оперы и балета

Н. Ю. Никифоров
486 Оперный театр

М. О. Рейзен
489 Ф. И. Шаляпин
Г. С. Уланова
491 Искусство балета

Н. П. Рославлева
492 Из истории зарубежного балета

Е. Б. Малаховская
495 Из истории русского балета

О. А. Сахарова
497 А. П. Павлова

Р. В. Захаров
498 Советский балет
501 Г. С. Уланова

Цирк

А. Я. Шнеер
502 Из истории цирка

Театр—особый и прекрасный мир

На театральное искусство в нашей стране возложена почетная задача быть помощником партии в борьбе за дальнейший расцвет нашей культуры, за коммунистическое воспитание народа.

Связь с жизнью обязательна для всякого искусства, не только театрального. Ничто, кроме жизни, не может стать для художника источником его творчества. Но искусство театра связано с жизнью еще более тесно, еще более непосредственно, чем все другие виды искусства.

Великий русский революционер-демократ и писатель А. И. Герцен любил говорить, что «сцена — это парламент литературы». «Это не лекция, не проповедь, — писал Герцен, — а жизнь, развернутая на самом деле со всеми подробностями, с всеобщим интересом... со страстями и ежедневностью».

На трибуну этого «парламента» поднимаются литературные персонажи, облекшиеся в плоть и кровь; обретя голос, они обращаются со сцены к нам. И Герцен считал, что мы услышим и поймем их только тогда, когда мысли и чувства, надежды и стремления — словом, вся их жизнь будет содержать в себе то, что нужно нам сегодня, что помогает нам в нашей борьбе за утверждение того, ради чего мы живем и работаем.

Театр — особый и прекрасный мир. «Волшебный край!» — как назвал его А. С. Пушкин. В этом мире все необычно. Вы видите декорации, нарисованные художником и сделанные в театральных мастерских. Видите людей, которые не существуют в реальной жизни: их придумал драматург и сыграли артисты. Но, глядя на сцену, вы забываете вдруг и о театральном освещении, и о декорациях, и об артистах. Вы начинаете сочувствовать героям и даже стараетесь как-то помочь им в их справедливой и трудной борьбе. Вы переживаете вместе с ними неудачи и торжествуете победы. Вы даже не замечаете, как мысли и мечты придуманных драматургом людей делаются близкими вам самим.

Не выходя из зрительного зала, вы можете совершить увлекательное путешествие в любую точку планеты и в любую эпоху. Театр может вернуть вас на много лет и даже веков назад и — помочь вам заглянуть в будущее. Театр научит вас не удивляться, когда на его сцене заговорят не только люди, но и животные, и даже неодушевленные предметы. А главное — театр научит вас видеть прекрасное в жизни и в людях.

Целая армия писателей, режиссеров, композиторов, художников, балетмейстеров, бутафоров, гримеров трудится для того, чтобы вы встретились с главными волшебниками театра — с артистами. Это они каждый вечер выходят на театральные подмостки, чтобы теплотой своих сердец оживить литературных героев, заразить вас верой в их идеалы. Это они находят пути в ваши сердца.

Они говорят на разных языках. В оперном спектакле артисты споют вам про своих героев, в балетном — все мысли, чувства, переживания героев выразят языком танцевальных движений, в драматическом театре они будут разговаривать, «как в жизни», в кукольном привлекут к себе в помощники кукол.

А когда вы полюбите театр всем сердцем когда откроется вам его красота и могущество, вы обязательно захотите побольше узнать о его прошлом и настоящем, о людях, которые в разное время и в разных странах щедро и бескорыстно служили театру. Вот тогда-то вам на помощь и придет эта книга...

Искусство театра

Театр в жизни человека, в жизни общества

За что мы любим театр

История театра издавна сопутствует истории человечества. С той первоначальной страницы истории, как человечество помнит себя, оно помнит и театр, ставший вечным его спутником.

— Любите ли вы театр, так, как я люблю его? — спрашивал своих современников великий наш соотечественник Виссарион Белинский, глубоко убежденный в том, что человек не может не любить театра.

Любите ли вы театр? С таким же вопросом более 20 веков назад могли бы обратиться к своим зрителям, заполнявшим каменные скамьи огромных амфитеатров под открытым небом Эллады, великие отцы античного театра Эсхил и Софокл, Еврипид и Аристофан.

Вслед за ними, уже в иные века, иные исторические эпохи, с подобным же обращением к своим современникам могли бы обратиться Калидаса или, много позже него, Рабиндранат Тагор в Индии, Карло Гоцци и Карло Гольдони в Италии, Кальдерон и Лопе де Вега в Испании, Шекспир и Бен Джонсон в Англии, Корнель и Мольер во Франции, Лессинг и Шиллер в Германии... И все они, спросив людей своего времени: «Любите ли вы театр?» — были бы вправе рассчитывать на утвердительный ответ.

Теперь подумаем: чем же заслужил театр такую, не остывающую с веками любовь к себе? Почему так велика и настоятельна была потребность в нем во все времена — от рабовладельческого строя до строя социалистического? В театре человек видит такое отражение своей жизни, как ни в одном другом виде искусства. Это всегда *действующее,* живое, текущее во времени искусство, а не застывшее отражение действительности. Не случайно же драматурги издавна называют *действующими лицами* героев своих пьес.

Сценическое искусство возникает всякий раз заново в момент встречи театра со своим зрителем, которому дарует оно ни с чем не сравнимое чувство сопереживания, эмоционального соучастия в самом процессе творчества. Именно в этом и видели волшебную силу театра выдающиеся мыслители — от Аристотеля до Станиславского.

Театр выявляет себя лишь в тот час, когда его искусство вступает в контакт со зрителем, отзывается в его сознании и душе, когда зритель вживается в события воспроизводимой на сцене жизни. Его со-

переживание *истинно* во всех своих эмоциональных проявлениях — в радости и печали, в гневе и боли, в тревоге и настороженности, беззаботном смехе, горьких слезах.

А истинно ли само театральное представление, что вызывает в зрителе столь сложную гамму чувств и мыслей? Да, оно правдиво, только правдиво по-своему, по непреложным законам своего искусства... Во время представления шекспировского «Гамлета» Лаэрт смертельно ранит принца датского отравленной шпагой. Но после столь трагического исхода их поединка, способного глубоко взволновать переполненный зрительный зал, живым и невредимым остается исполнитель роли Гамлета, чтобы на будущих представлениях этой же трагедии в десятый, сотый или двухсотый раз вступать в смертельную дуэль с Лаэртом.

Союз актера и режиссера

Актер, прежде всего актер, чудесной силой своего искусства создает в театре словно бы реальные картины человеческого бытия, в какой бы роли ни появлялся он перед зрителем — античного царя Эдипа или комсомольца Павла Корчагина. И когда актер достигает этого жизненного правдоподобия, зритель благодарно и взволнованно отзывается на то, что происходит перед ним.

Вспоминается поэтическая быль для детей, рассказанная С. Михалковым. Где-то в провинции в детском театре шло представление «Хижины дяди Тома», взволновавшее ребят трагической судьбой обездоленных негров, продаваемых с аукциона. Когда стали продавать старого дядю Тома, девочка, сидевшая в зрительном зале, не выдержала. Она порывисто встала, поднялась на сцену и протянула все имевшиеся у нее деньги, чтобы спасти негра. Та девочка до конца поверила в неотразимую *правду театра,* и она стала для нее *правдой самой жизни.*

Актер, по признанию Станиславского, *властелин сцены.* Но на сцене он не одинок, она принадлежит не только актеру... Мы подошли здесь к одной из самых существенных особенностей театрального искусства.

Книгу пишет писатель, картину — живописец, музыку сочиняет композитор, статуя или барельеф — дело рук скульптора. А кого назвать автором столь своеобразного художественного произведения, как *спектакль*? Одного, единственного автора тут нет. Ведь спектакль создается коллективными усилиями актеров, драматурга, режиссера, художника-декоратора, композитора и других работников театра. И они все — создатели спектакля. Но кто-то же должен объединять и сплачивать эти общие усилия театрального коллектива? В современном театре такое высокое назначение выпало на долю *режиссера.*

Профессия режиссера сравнительно молода. Режиссер таким, каким мы знаем его сегодня, пришел в театр и утвердился в нем в последние десятилетия XIX в. А до того заботу о создании спектакля брал на себя или первый актер труппы, или же автор пьесы.

В разные театральные времена режиссерские обязанности, весьма несложные по сравнению с нынешними, исполняли, например, драматурги Софокл и Еврипид, участвовавшие в постановке своих трагедий в античном театре. Позже обязанности эти выполняли драматурги-актеры: Шекспир — в Англии, Мольер — во Франции, Ганс Сакс — в Германии. В русском театре обязанности наставника труппы брал на себя, например, актер Щепкин. Несомненным режиссерским дарованием обладал драматург Островский, возглавлявший на московской сцене постановки всех своих пьес.

Но первыми подлинными режиссерами в России по праву считаются создатели Московского Художественного театра — Станиславский и Немирович-Данченко (см. ст. «Путь советского театра»). На режиссерском поприще они заслужили признание прогрессивных театральных деятелей всего мира. В сценическом истолковании современных для того времени пьес Чехова и Горького, в новаторской организации всего творческого процесса театра они следовали новым эстетическим, идейно-художественным принципам, впервые осуществляемым на русской и мировой сценах. Смелые новаторы, первооткрыватели новых театральных горизонтов, они творчески развивали театральные идеи Пушкина и Гоголя, Щепкина и Островского, выдающихся художников прошлого. Замечательный опыт Станиславского и Немировича-Данченко послужил твердой основой прогрессивного, реалистического учения о режиссуре, об общественном назначении искусства театра.

Первое поколение советских режиссеров, талантливых строителей молодой социалистической театральной культуры, вышло из режиссерской школы Станиславского и Немировича-Данченко, оно видело в них своих авторитетнейших учителей и наставников.

К. С. Станиславский на репетиции с актерами 1-й Студии МХТ.

Театр и общество

Театр обладает огромнейшими возможностями в правдивом и мудром отражении на сцене *движения жизни*. И к каким бы историческим временам и эпохам ни обращал он свое искусство, оно остается *современным*, духовно близким своему времени, нравственным потребностям общества. Тут дает о себе знать еще одно из притягательных свойств театра.

Страницы его истории напоминают нам, каким значительным, воодушевляющим может быть воздействие театра на человека и на общество. Неповторимый талант великой русской актрисы Ермоловой своей эмоциональной, духовной мощью властно захватывал зрителя во время исполнения ею роли Лауренсии в пьесе Лопе де Вега «Овечий источник».

Театральное представление с участием Ермоловой становилось общественно-политическим событием. Событием настолько значительным, что театр вынужден был по настоятельному требованию полиции снять «Овечий источник» с репертуара. Власти испугались мощного воздействия искусства Ермоловой на зрительный зал, хотя на сцене происходили события, не имевшие ничего общего с российской действительностью. Театр знакомил зрителя с тем, что происходило некогда, еще в XVII в., в небольшом испанском селении.

В роли Лауренсии, молодой испанской крестьянки, поднявшей своих односельчан на борьбу с произволом и тиранией феодального правителя, Ермолова зажигательно и страстно поднимала голос против социальной несправедливости, за свободу, за достоинство и честь человеческой личности. Демократически настроенная часть зрительного зала, молодежь прежде всего, в монологах Лауренсии слышала горячий и смелый призыв самой Ермоловой — своего трибуна.

Имя Ермоловой не значилось в рядах активных участников освободительного движения в России, но искусство ее в таких ролях, как Лауренсия, оказывало революционное по своей сути воздействие на сознание молодого поколения.

То, что произошло в 1876 г. в Малом театре на спектакле «Овечий источник», повторилось в какой-то степени позже, уже в начале нынешнего столетия, когда Московский Художественный театр поставил «Доктора Штокмана» Ибсена. В те годы все сильнее давало знать о себе приближение первой русской революции, и Станиславский писал впоследствии: «Нужна была революционная пьеса — и «Штокмана» превратили в таковую». В превращении обычной психологической бытовой драмы в пьесу революционную сказалось не только влияние времени.

Сказались тут и прогрессивность, общественно-политическая направленность Художественного театра, и искусство одного из самых выдающихся актеров той поры — Станиславского. Роль правдолюба Штокмана воспринималась как самая знаменитая роль актера, с редкостной силой таланта выразившего прогрессивные настроения тогдашнего общества.

Особенно проявилось это в Петербурге, в дни гастролей там Художественного театра. Представления «Доктора Штокмана» совпали с полицейской расправой над участниками студенческой демонстра-

Сцена из спектакля «Молодая гвардия». Пьеса А. Алексина по роману А. Фадеева. Центральный детский театр. Москва.

Сцена из спектакля «Протокол одного заседания» А. Гельмана. Куйбышевский драматический театр имени А. М. Горького.

ции, состоявшейся на Невском проспекте у Казанского собора. Студент, высланный из Петербурга за участие в этой демонстрации, писал Станиславскому: «Вы, может быть, сами хорошенько не сознаете, что создано вами. Жизнь истаскала, загрязнила, стерла и исказила самые дорогие человеку идеалы. Вы же возрождаете, очищаете их».

Примеры эти далеко не случайны. На протяжении всего XIX в. наш театр — от Щепкина и Мочалова до Станиславского и Немировича-Данченко, от Грибоедова и Гоголя до Чехова и Горького — осуществлял выдающуюся по своему значению общественную миссию. Театр и общество, общество и театр устанавливали теснейший союз, вдохновляемый идеалами демократии, освободительного движения, социального прогресса. Общественное признание Малого театра вторым университетом Москвы внушительно свидетельствовало, насколько велико место сценического искусства в духовной жизни человека и общества.

Народные театры

Каждый вечер во Дворцах и Домах культуры, в клубах и красных уголках собираются люди самых разных профессий, самого разного возраста — от школьников до ветеранов труда. Что заставляет их спешить сюда после трудового дня, забыв об усталости и домашних заботах? Ответ может быть только один — страстная любовь к театру, желание приобщиться к творческому процессу, самим стать создателями художественных ценностей. Народный театр предоставляет им эту возможность.

Народный театр — высшая форма театральной художественной самодеятельности, ее новая и более высокая ступень развития. Народный театр активно приобщает людей к миру искусства, воспитывает в человеке художника, помогает ему стать гармонически развитой личностью. Народные театры есть в самых отдаленных уголках Советского Союза. Сотни людей настойчиво и последовательно овладевают основами актерского мастерства, знакомятся с тайнами творческого процесса.

Сейчас в Советском Союзе действует более 3 тыс. народных театров, объединяющих рабочих, колхозников, служащих, учащихся. Особое место среди народных театров занимают театры юного зрителя. В их работе принимают участие школьники. Народные театры юного зрителя устанавливают прочные связи со школой, помогают педагогам в воспитании подрастающего поколения.

В репертуаре народных театров прочное место заняли пьесы советских драматургов, русская и зарубежная классика. Интересными работами стали спектакли «После сказки» Ч. Айтматова (театр Челябинского политехнического института), «Старик» М. Горького (театр совхоза «Красный» Краснодарского края), «Гамлет» У. Шекспира (Енисейский народный театр), «А зори здесь тихие» Б. Васильева (театр города Тольятти Куйбышевской области), «Доходное место» А. Островского (Ангарский народный театр) и др.

Народные театры отличает острое чувство современности, горячая потребность откликнуться на самые сложные вопросы нашей действительности, активные поиски новых форм.

Создание собственного репертуара, непосредственное обращение к «нетеатральным» литературным жанрам — прозе, сти-

Все передовые деятели русской сцены сознавали свою духовную, гражданственную причастность к народу. В служении ему видели люди театра свое призвание, хотя старая жизнь мешала, всячески препятствовала сближению театра с народом. Ведь сближение с ним означало бы просвещение народа, пробуждение его самосознания. А все это не совпадало с интересами царского самодержавия, основанного на порабощении трудящихся.

Кому принадлежит театр

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла перед народом мир прекрасного, вручила ему, как полновластному хозяину, неисчислимые богатства национальной художественной культуры.

После революции новая жизнь пришла в театр, ставший общенародным достоянием. В ту первоначальную пору у театра еще не было революционного репертуара. Но и старый репертуар захватывал нового зрителя, впервые приобщавшегося к театру. Новому, в эстетическом отношении еще мало искушенному зрителю становились доступны и близки пьесы Грибоедова и Гоголя, Островского и Горького. Он безошибочно угадывал в них самое главное для себя — социальную сущность характеров, все происходившее на сцене оценивал с позиций социальной справедливости.

Тот самый «Овечий источник» Лопе де Вега, прославивший некогда Марию Николаевну Ермолову, в годы гражданской войны был поставлен в Киеве. На этот спектакль приходили перед отправлением на фронт вооруженные отряды бойцов Красной Армии.

Театр обращал их к далекому прошлому, но в том прошлом зрители видели таких же, как и они, людей из народа и выражали им свою классовую солидарность. Победу испанских крестьян в финале представления красноармейцы восторженно встречали пением «Интернационала». Так велико было воздействие театрального искусства, выражавшего идеалы свободы.

В те давние уже годы начиналась новая страница в многовековой истории мирового театра. На советскую сцену выходил герой, которого до того не знал мир: не знал ни античный театр, ни театр средневековья, ни театр эпохи Возрождения, ни буржуазный театр. Этот новый герой — солдат революции, хозяин своей судьбы и своей отчизны, большевик, борец за коммунизм, за будущее всего человечества.

хам, публицистике — стало принципом работы Ивановского молодежного театра фабрики имени Балашова, народного театра омских нефтяников, студенческого театра Ленинградского института железнодорожного транспорта и многих других.

Народные театры тесно связаны с профессиональными. Известные актеры и режиссеры профессиональных театров делятся своим опытом с коллективами народных театров, участвуют в создании спектаклей.

Малый театр, МХАТ имени М. Горького, Театр имени Вл. Маяковского, Театр имени Моссовета в Москве, Большой драматический театр имени М. Горького, Театр драмы имени А. С. Пушкина в Ленинграде, Омский драматический театр и другие ведут работу с народными театрами, помогая им повысить профессиональное мастерство, театральную культуру. Шефство мастеров профессионального театра над коллективами театральной самодеятельности стало доброй традицией.

Мастера профессиональных театров участвуют в работе лаборатории режиссеров народных театров. Так, в течение многих лет возглавляет лабораторию режиссеров народных театров Ярославской области главный режиссер Ярославского драматического театра имени Ф. Волкова — Ф. Е. Шишигин. Здесь обсуждаются режиссерские планы, репетиции, эскизы декораций и т. д. Работа лаборатории значительно повысила профессиональный уровень народных театров области.

Огромное значение для роста и развития народных театров имеют смотры и фестивали самодеятельного творчества трудящихся. Они требуют от народных театров творческого анализа своей деятельности, поисков новых форм.

Народные театры нашей страны неоднократно участвовали в международных фестивалях самодеятельных театров. Их искусство было высоко оценено зрителями.

Герой революции выходил на сцену в пьесах, ставших ныне золотым фондом советской драматургии: «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Разлом» Б. Лавренева, «Виринея» Л. Сейфуллиной. Народный зритель, бойцы гражданской войны с непередаваемым энтузиазмом, с глубочайшим волнением встречались с родным им героем и в более ранних по времени, но менее известных ныне пьесах А. Вермишева, А. Неверова, А. Серафимовича, Вяч. Шишкова...

Рожденный революцией театр, став под ее знамя, вобрал в себя все лучшее в прежнем театральном опыте, по праву унаследовал предназначенное ему богатейшее художественное наследие. Наследие это не тянуло его назад, не сдерживало его развития, а

Сцена

Мы знаем, что сцена — это часть театрального здания, где происходит представление. «Сцена» («скене») — слово греческое. В древнегреческом театре это была легкая постройка, где переодевались и откуда выходили актеры. А играли они в орхестре — круглом или полукруглом пространстве перед скеной, под открытым небом. Впоследствии местом для игры актеров стал проскений — площадка, образуемая высокой декоративной пристройкой перед скеной. В древнеримском театре эта площадка заняла большую часть орхестры и стала называться просцениум. Из него и развилась современная сцена.

Современная сцена — это сцена-коробка. Она отделена от зрителей портальной аркой. Часть сцены, выступающая перед портальной аркой, — просцениум (место, предназначенное главным образом для вставных эпизодов спектакля). Передняя часть сцены, вплотную примыкающая к занавесу, — авансцена; пространство за ней — игровая сцена, а у задней стены находится арьерсцена, где размещается, а иногда заранее заготовляется оформление спектакля. По обе стороны от портальной арки у боковых стен сцены расположены скрытые от зрителей пространства — карманы. Здесь готовятся к выходу актеры и хранятся необходимые для спектакля части оформления.

Пространство под полом сцены — трюм. Трюмы в зависимости от своего назначения бывают разной глубины — от 0,7 до 5 м и более. Пол сцены — планшет — состоит из отдельных щитов размером 2×1,5 м. Щиты крепятся винтами к брусьям, положенным параллельно портальной арке, и могут выниматься и образовывать в планшете отверстия — провалы. Трюм и планшет составляют нижнюю сцену.

По бокам сцены на разных уровнях расположены рабочие площадки, с которых рабочие поднимают и опускают подвесные декорации. Рабочие площадки поднимаются несколькими ярусами и образуют так называемую верхнюю сцену. Над верхней сценой расположена колосниковая решетка — колосники. На ней установлены блоки для подвески декораций.

Оборудование верхней сцены состоит из сложной подъемной системы, служащей для подачи на сцену и уборки под колосники частей декорации, а также панорамной, или горизонтальной, дороги. По ней между роликами с одной стороны сцены на другую перетаскивается канат, вправленный в верхнюю кромку панорамы. Панорама, сматываясь с вертикального вала, находящегося по одну сторону сцены, и наматываясь на противоположный вал, может проходить перед зрителем.

Механическое оборудование нижней сцены состоит из люков — провалов, фурок-тележек и поворотных кругов разнообразных систем и размеров. Щит планшета вынимается или откатывается, и под ним устанавливается система подъемно-опускной площадки, благодаря чему человек или предмет могут мгновенно появляться или исчезать. На фурках-тележках по сцене передвигаются декорации или части их. Поворотные круги бывают накладные — постоянные или разборные, врезные, составляющие часть планшета; барабанные, когда вращается не только планшет, но и расположенный под ним трюм; концентрические, составленные из нескольких колец. Диаметр кругов от 6—7 до 25 м и более. Есть и другие, более сложные системы механического оборудования сцены. Задача их — быстрая смена декораций для придания действию динамики, стремительности.

Большое значение в оснащении сцены имеют занавесы: противопожарный железный занавес, наглухо отделяющий сцену, если нужно, от зрительного зала; антрактный опускной, антрактный раздвижной; глушитель, поглощающий ненужные шумы во время перестановок.

Сцена оборудована сложной осветительной аппаратурой. Это рампа (нижний свет), 7—8 подвесных софитов (верхний свет), выносной свет (из зрительного зала), контражурный свет (из глубины сцены), местный свет, скрытые подвесы, световые эффекты, отдельные светильники. Все они оснащены цветными светофильтрами тончайших оттенков, благодаря чему меняется окраска света.

Оборудование сцены постоянно совершенствуется и видоизменяется ради одной задачи — создания актеру такого удобного и выразительного окружения, в котором он мог бы лучше донести до зрителя содержание той или иной пьесы.

послужило исходным началом движения по новому, социалистическому пути.

На новом пути возникла и утвердилась и новая театральная культура — многоязычная, многообразная по национальной форме и единая по своей социалистической сущности. Советский театр связан с жизнью всех народов Советского Союза. Он говорит со своим зрителем на многих языках!

Так велика стала сфера деятельности советского театра, его непосредственного участия в жизни общества. Он живет его интересами, его идеалами. Советский театр видит свое призвание в том, чтобы помогать обществу воспитывать нового человека, гармонически развитую личность, строителя нового мира, прокладывающего человечеству путь в будущее.

Художественное оформление спектакля

Декорации, бутафория, мебель, костюмы, грим и освещение составляют художественное оформление спектакля. У художественного оформления спектакля две задачи: создание определенной зрительной, социальной, исторической, бытовой и психологической среды спектакля и организация сценического пространства.

Прежде всего художник пишет эскизы оформления будущего спектакля. По этим эскизам создается макет, т. е. модель будущей декорации. Его тщательно проверяют выгородкой на сцене. Выгородка — это установка на сцене имеющихся частей декораций по плану и замерам нового макета. По проверенному макету изготовляют точные чертежи. Затем начинается изготовление декораций, мебели и бутафории квалифицированными столярами, бутафорами и художниками-декораторами.

Готовые декорации передаются на сцену для монтировки их, т. е. для слаживания по актам и картинам и для репетиций в них актеров.

Большое значение в оформлении спектакля имеют костюмы. Они делаются по эскизам, которые обсуждаются с режиссером, актером, для которого они задуманы, и с заведующим костюмерной частью.

Чрезвычайно важно было в театре всегда, а в наше время приобрело первостепенное значение освещение. Оформление ряда спектаклей решается почти исключительно светом: он создает нужное настроение и атмосферу, разнообразные сценические, батальные, бытовые эффекты, явления природы (восходы и закаты, дождь, снег, буря и т. д.). С освещением и смонтированными декорациями проводятся монтировочные и генеральные репетиции, на которых с действиями актеров слаживается все оформление, освещение, звуковые эффекты и музыкальное сопровождение. Задача их — добиться полной гармонии и взаимосвязи всех компонентов спектакля.

Эскиз костюмов горожанок к опере Ш. Гуно «Фауст». Художник В. Ф. Рындин. Большой театр. Москва.

Эскиз декорации к балету М. Р. Раухвергера «Снежная королева». Художник В. Я. Левенталь. Большой театр. Москва.

Зарубежный театр

Древнейшие формы театральных представлений

В первобытном обществе человек полностью зависел от непонятных ему сил природы. Смена времен года, неожиданные холода, пожары, падеж скота, неурожай, болезни — все приписывалось сверхъестественным силам, которые надо было умилостивить, расположить к себе. Одним из наиболее важных средств достижения успеха в каком-нибудь деле считалось, по представлениям древних, волшебство (магия). Оно состояло в том, что перед каким-нибудь трудовым процессом разыгрывалась *мимическая сценка*, изображавшая успешное осуществление этого процесса. Так родились *обрядовые игры*.

Участники обрядовых игр использовали довольно сложную пантомиму, сопровождая ее песнями, музыкой, танцами. Древним казалось, что все это имело магическую силу. Так уже в ранних обрядовых действах содержались и сливались воедино некоторые элементы современного театра.

Обрядовые игры всегда связаны с формами хозяйства, которые развиты у того или иного народа. У племен, добывавших себе пищу охотой и рыбной ловлей, разыгрывались целые охотничьи представления. Участники их делились на две группы. Те, кто изображал «добычу», украшали себя перьями птиц, клыками, надевали звериные шкуры, звериные маски или раскрашивали тело и лицо. Игра состояла из сцен выслеживания, преследования и умерщвления добычи. Затем все участники исполняли пляску под звуки бубна или барабана, сопровождая ее воинственными криками и пением.

У земледельческих народов мимические игры входили в праздники, связанные с весной — с оживлением природы, с началом посевных работ, осенью — со сбором урожая, замиранием природы. Поэтому большинство земледельческих обрядов изображают «рождение» и «умирание» божества — покровителя природы, торжество светлых сил жизни над темными силами смерти. На этих праздниках траур и печаль сменялись радостью, весельем, шутками. Некоторые черты таких игр сохранились в позднейших западноевропейских карнавалах.

В Древнем Египте уже с конца III тысячелетия до н. э. ежегодно при храмах, особенно во время коронации фараонов, жрецы разыгрывали театрализованные сценки о покровителе земледельцев и ремесленников — боге Осирисе. Изображалось убийство Осириса его коварным братом Сетом, поиски и погребение тела Осириса его супругой Исидой, месть Гора, сына Осириса, за отца и чудесное воскресение Осириса.

В Греции были издавна распространены обряды карнавального типа в честь сельских богов. Особенно важную роль в развитии греческого театра сыг-

рал культ бога Диони́са, появившийся в VIII—VI вв. до н. э.

Дионис сначала считался богом творческих сил природы. Затем, когда греки познакомились с возделыванием винограда, он стал богом виноградарства, виноделия, веселья, а позже покровителем театрального искусства. Во время шумных праздничных процессий в честь Диониса — Дионисий разыгрывались сценки из жизни бога. В них рассказывалось о том, как Дионис принес в Грецию виноградную лозу, о борьбе Диониса с врагами, о его гибели, воскресении и победе над противником. Изображалось торжественное прибытие Диониса из-за моря на увитом плющом корабле, который римляне позднее прозвали «корабельной повозкой» — «каррус навалис» (отсюда — карнавал).

Диониса сопровождала толпа ряженных в козлиные шкуры и маски, изображавшая *сатиров* — козлоногих спутников бога. Жрец и хор сатиров в хвалебных песнях (дифирамбах) рассказывали о странствиях и страданиях бога. Из этой серьезной стороны дионисийских обрядов родилась *греческая трагедия*. Само слово «трагедия» значит «песнь козлов» (от «трагос» — козел, которого приносили в жертву Дионису, и «оде» — песнь). *Комедия*, наоборот, родилась из веселой, карнавальной стороны этих праздников. Из праздников в честь Диониса родилась и *сатировская драма* — веселая пьеса с благополучным концом, названная так потому, что хор в ней составляли сатиры.

По мере развития греческого театра в трагедиях стало рассказываться не только о Дионисе, но и о других богах, а позднее и о героях — Геракле, Эдипе, Тесее. Хор стал изображать не спутников бога, а обычных людей. Жизненные мотивы все больше проникают в трагедию, а в комедии становятся преобладающими.

Это отличает древнегреческие обряды и театральные действа от аналогичных форм в Египте и во многих странах Древнего Востока. Там строго соблюдалась религиозная сторона обрядов, жрецы не допускали ни малейшего отступления от установленного ритуала и проникновения бытовых черт. Поэтому там первичные театрализованные действа так и остались в рамках религиозных обрядов, далеких от форм современного театра. И только в Древней Греции родилось высокое искусство театра, на основе которого возник европейский театр.

Театр в Древней Греции и в Древнем Риме

Весной 534 г. до н. э. в Афинах на празднике Великих дионисий состоялось первое представление трагедии. Ее автором был первый трагический поэт Афин Феспид. Это было предположительно 27 марта, поэтому теперь этот день отмечается как день рождения мирового театра. С тех пор постановка трагедий, а немного позже и комедий прочно вошла в жизнь афинского государства.

Греческая трагедия использовала мифологические сюжеты. Но сквозь оболочку мифа драматурги отражали наиболее важные явления того времени.

Греческую комедию V в. до н. э. называют *древней аттической комедией*. Она соединяла в себе веселую вольность народных обрядовых игр с постановкой важных вопросов государственной и общественной жизни. Воспитание молодежи, литературная борьба, вопросы войны и мира, организация государственных учреждений — все эти проблемы постоянно поднимались в комедиях. Острая карикатура, смелые нападки на реальных лиц, полет фантазии — вот основные черты этой комедии. Театр был поистине школой афинских граждан!

Такая трагедия и тем более комедия могли существовать только в условиях подъема афинской рабовладельческой демократии, дававшей право участвовать в управлении государством, влиять на общественную жизнь, в том числе и на театр, всем свободным гражданам. Но демократия, основанная на труде рабов, предоставляла богатым и влиятельным людям бо́льшие возможности использовать это право по сравнению с бедным трудовым людом — ремесленниками, крестьянами, рыбаками и т. д. Кроме того, чужеземцы, женщины и, конечно, рабы были абсолютно бесправны. Своего наивысшего расцвета театральное искусство в Афинах достигло в V в. до н. э. в творчестве трех великих трагических поэтов: *Эсхи́ла* (525—456), *Софо́кла* (ок. 496—406), *Еврипи́да* (ок. 480—406) и комического поэта *Аристофа́на* (ок. 445— ок. 385).

Их творческая практика была теоретически обобщена великим ученым и мыслителем Древней Греции *Аристо́телем* (384—322). В трактате «Поэтика» Аристотель подчеркивает познавательную роль искусства и останавливается на теории трагедии.

Античный театр греко-римского типа.

Актер древнеримского театра выбирает маску. Античный барельеф. ▶

Сцена из комедии. Античный барельеф.

Театр в Греции был государственным учреждением, и организацией драматических представлений заведовали специальные должностные лица — *архонты*. Они давали драматургу хор и назначали *хорега* — богатого гражданина, который соглашался нести все расходы, связанные с подготовкой спектакля.

Театральные представления устраивались три раза в год, во время праздников, посвященных богу Дионису. Подобно спортивным соревнованиям, которые сопровождали праздники в честь Диониса, театральные представления тоже приняли вид состязаний. К участию в драматических состязаниях допускались три трагических и три комических поэта. Каждый трагический поэт должен был представить *тетралогию* — три трагедии и одну сатировскую драму, а комический поэт — одну комедию. Имена победителей — актеров, драматургов и хорегов заносились в специальные документы.

Древние театры сооружались открытыми и достигали огромных размеров: театр Диониса в Афинах, например, вмещал 17 тыс. человек, а театр в Мегалополе — 44 тыс. человек. До нашего времени сохранилось много античных театров, где и сейчас устраиваются представления (например, театр в Эпидавре).

В первых трагедиях партии хора чередовались с партией единственного актера. Но по мере роста интереса к отдельному человеку, его внутреннему миру возникает потребность показать героев с разными характерами, по-разному решающих важные жизненные проблемы. Это привело к введению второго, а затем третьего актера. Действие, таким образом, оживилось, стало динамичнее. Диалоги героев увеличились, а партии хора сократились. Но хор все равно оставался обязательным участником действия.

Итак, число актеров не превышало трех. Действующих же лиц было больше, поэтому каждый актер исполнял несколько ролей. Женские роли играли мужчины.

Актеры пользовались в Греции большим почетом. Зрители требовали от них высокого мастерства. Актеры должны были владеть искусством слова, петь, танцевать. Трагические актеры играли в масках, закрывавших лицо и всю голову. Костюмы их состояли из *хитона* (рубашки до пят с длинными рукавами) и плаща — короткого *(хламиды)* или длинного *(гиматия)*. На ногах трагических актеров была специальная обувь на высокой (до 27 см) подошве — *котурны*. Маска, костюм и котурны увеличивали рост актера, делали его фигуру величественной. Трагический хор состоял из 12—15 человек (комический — из 24) и выступал под предводительством *корифея*.

Большинство трагедий кончалось гибелью главного героя. Но трагедия не оставляла тяжелого впе-

чатления безысходности. Наоборот, страдания и мужество героев вызывали восхищение зрителей, учили их спокойно встречать удары судьбы и достойно умирать за общее благо.

Персонажи комедий должны были вызывать смех, поэтому комические маски имели приплюснутые носы, оттопыренные губы, вытаращенные глаза. Если поэт выводил в комедии своего современника, маска часто была его шаржированным портретом. Костюмы комических актеров тоже должны были вызывать у зрителей смех. Острые комические ситуации, состязания в острословии — все придавало комедии веселый и живой характер.

С конца V в. до н. э. афинская демократия ослабевает, слабеет и интерес граждан к судьбам своего государства. О трагедии IV—III вв. до н. э. известно очень мало. Комедия этого времени называется *новой аттической*. Она изображала только семейно-бытовые отношения, конец ее всегда благополучен. Новая аттическая комедия стремилась глубже разрабатывать человеческие характеры, призывала быть внимательнее и добрее к людям, независимо от их сословного положения. Лучшие черты новой комедии нашли отражение в творчестве *Менáндра* (ок. 343 — ок. 291 до н. э.).

Наряду с трагедией и комедией в Греции были популярны зрелища народного театра — *мимы*. Мим — это небольшая сценка бытового или пародийно-сатирического характера, в которой изображались и рыночные воришки, и мифологические герои. В мимах выступали не только мужчины, но и женщины. Актеры играли без масок.

В IV—I вв. до н. э. широкое распространение получил *пантомим* — представление, напоминающее балет. Мим и пантомим из Греции проникают на Восток, затем в Рим и постепенно оттесняют на задний план все другие театральные жанры.

Истоки римского театра, как и греческого, восходят к сельским праздникам сбора урожая, во время которых два хора ведут между собой шутливый диалог, распевая веселые и грубоватые песни — *фесценнины*.

Более сложные формы театральной игры — *мимические пляски* и *ателланы* (драматические сценки с постоянными комическими персонажами. Это Макк — прожорливый дурак; Буккон — плут и болтун; Папп — богатый, скупой, честолюбивый старик; Доссен — горбун и шарлатан, выдающий себя за ученого) — римляне заимствовали у соседей.

Литературная драма римлян родилась под влиянием греческой. Регулярные театральные представления начинаются в Риме с середины III в. до н. э. Играют трагедии на мифологический и исторический сюжеты; комедии, рассказывающие о жизни италийских городков. Но особой популярностью пользовалась комедия *паллиата* (от греческого «паллиум» — плащ). Она представляла собой переделку новой аттической комедии на римский лад.

Выдающимся представителем паллиаты был *Плавт* (ок. 254—184 до н. э.), соединивший в своих произведениях черты греческой бытовой комедии и римского народного, площадного театра. Публика с удовольствием смотрела полные буффонады и веселых проделок комедии Плавта.

Однако театр в Риме никогда не играл той общественной роли, которая принадлежала ему в Греции. Римский театр — зрелище, предназначенное в основном для развлечения публики. Это сказалось и на положении актеров, которых расценивали как людей самых низших сословий. Тем не менее некоторые актеры пользовались всеобщим уважением, например трагический актер I в. до н. э. *Эзóп* и его современник — комический актер *Рóсций*.

Первое время римские актеры играли без масок. Костюмы их, в общем, были такими же, как и в греческом театре.

В Риме долго не было постоянного театрального здания. Первый постоянный театр был построен только в 55 г. до н. э.

В эпоху империи сооружается ряд театров (например, театр Марцелла, вмещавший до 20 тыс. человек), а также много цирков, напоминающих по своей архитектуре современные закрытые стадионы. В цирках устраивались гладиаторские бои, травля диких зверей и другие кровавые зрелища, которые стали преобладать в Риме с I в. до н. э. Постепенно они вытеснили драму. С ними могли соперничать только ателланы и мимы.

Театр в средневековой Европе

История средневекового театра — это история борьбы идеологии господствующих классов: феодалов и церковников — с идеологией трудового народа: крестьян, рабочих, ремесленников. Это история борьбы идеалистических, религиозных взглядов на жизнь с народным реалистическим мироощущением.

Долгие века в жизни людей феодальной Европы сохранялись традиции языческих обрядовых празднеств, содержащих элементы театрализации: столкновение Зимы и Лета, Майские игры, на которых исполнялись сценки с участием Короля и Королевы мая, и т. д. По Европе бродили труппы народных потешников — *гистрионов*. Они умели делать все: петь, плясать, жонглировать, лицедействовать. Разыгрывая комические сценки, они часто не только забавляли зрителей, но и высмеивали тех, кто притеснял и угнетал простых людей. Поэтому церковь запрещала обрядовые игры, преследовала гистрионов, но уничтожить любовь народа к театральным зрелищам была бессильна.

Стремясь сделать церковную службу — литургию более действенной, духовенство само начинает использовать театральные формы. Возникает первый жанр средневекового театра — *литургическая драма* (IX—XIII вв.). Во время литургии священники разыгрывали истории из Священного писания. Со временем представления литургических драм выносят из храма на паперть и церковный двор.

В XIII—XIV вв. появляется новый жанр средневекового театрального представления — *миракль* («чудо»). Сюжеты мираклей заимствуются из легенд о святых и деве Марии.

Одним из самых известных был «Миракль о Теофиле», написанный французским поэтом XIII в. Рютбефом. Теофил — монах, отрекшийся от праведной жизни и продавший душу дьяволу. За это нечистый осыпал Теофила богатствами и чинами. Но Теофил внезапно раскаялся и обратился с мольбой к деве Марии, которая в милосердии своем пожелала спасти заблудшую душу. Она явилась к дьяволу и потребовала вернуть расписку. Дьявол упирается: «Его душа мне дорога», на что дева Мария отзывается молодецким: «Вот я тебе намну бока». Под угровой физической расправы дьявол отступает, и Теофилу вновь возвращается возможность загробного блаженства.

Вершина средневекового театра — *мистерия*. Она развивается в XIV—XV вв., в эпоху расцвета средневековых городов. Мистерии играют на городских площадях. Представление мистерии было массовым — и по числу участников (их бывало несколько сотен), и по числу зрителей. Длилось оно 3—5 дней. Сюжеты мистерий обычно брались из Библии. К представлению готовились долго и тщательно — это было делом чести каждого города. Специально назначенные люди — часто это были авторы текста мистерии — репетировали с актерами.

Мистерия была зрелищем очень красочным: Моисей дотрагивался жезлом до скалы, и из нее начинала бить вода; в эпизоде сотворения мира на сцену выводили всевозможных животных — коров, овец, лошадей; адская пасть, возле которой прыгали и кривлялись черти, изрыгала настоящее пламя. Условность и натурализм смешивались в мистерии так же причудливо, как возвышенный пафос и грубое шутовство.

Сцену чаще всего строили как систему павильонов-беседок, каждая из которых обозначала определенное место действия: рай, ад, Голгофу и т. д. Иногда сцену воздвигали в виде кольца, в центре которого стояла публика, иногда использовали передвижные сцены — *педжент*. Каждый педжент соответствовал одному эпизоду мистерии, все они по очереди проезжали мимо зрителей.

В XIV—XVI вв. развиваются еще два жанра средневекового театра: моралите и фарс.

Моралите — жанр поучительный и аллегорический. Персонажи моралите обычно олицетворяли различные нравственные свойства человека, его пороки и добродетели.

Герой моралите — человек вообще. «Каждый человек» — так и называлось английское моралите конца XV в. В этой пьесе Смерть являлась к Каждому человеку и звала его в «далекое путешествие», разрешая взять с собой любого спутника. Человек обращался к Дружбе, Родству, Богатству, но всюду получал отказ. Сила, Красота, Разум, Пять Чувств соглашались сопутствовать человеку, но на краю могилы все они покидали его. Только Добрые Дела прыгали в могилу вместе с ним. Моралите отказывалось от библейских сюжетов, но сохраняло религиозную назидательность.

Фарс — первый жанр средневекового театра, порвавший с религиозной моралью. С позиций народного здравого смысла фарс, жанр веселый и сатирический, осмеивал социальные, политические, нравственные понятия феодального общества. В фарсе действуют глупые рыцари, жадные купцы, сластолюбивые монахи. Но истинный герой этого жанра, всех, не очень пристойных, но всегда смешных, фарсовых сюжетов — веселый плут из простонародья. В фарсе прав тот, кто всех перехитрил. Кажется, нельзя найти мошенника более ловкого, чем адвокат Патлен из одноименного французского фарса. Притворившись умирающим, он обманул купца, у которого взял в долг сукно. Пастуху, украв-

Представление фарса во Франции. Гравюра XVI в.

шему у того же купца баранов, Патлен посоветовал в суде в ответ на все вопросы судьи только блеять по-бараньи, и Пастух выиграл дело. Но когда адвокат требует от Пастуха обещанное вознаграждение, он слышит лишь баранье блеяние, а потом Пастух убегает: попробуй-ка догони.

Опыт фарсовых представлений был широко использован театром последующих эпох. Комедии Лопе де Вега, Шекспира, а позже Мольера восприняли не только буффонные приемы фарса, но и наполнявший его дух народного свободомыслия.

Театр эпохи Возрождения

Итальянский театр

Поначалу эпоха Ренессанса (Возрождения) воспринималась современниками только в светлых, оптимистических очертаниях, темная сторона царства «новорожденного капитала» открылась для искусства в более позднее время.

Истоки нового театра были связаны с народным искусством и философией *гуманизма* (см. т. 8 ДЭ, ст. «Люди и идеи Возрождения»).

Преодоление духовной диктатуры церкви, победа нового, жизнерадостного и жизнелюбивого мировоззрения, связанного с зарождением новых, более прогрессивных общественных отношений, может быть, ярче всего давала себя знать в шумных народных празднествах. Из года в год в Италии на карнавальных праздниках, на маскарадах и пирушках появлялись остроумные, ловкие, талантливые мастера импровизаций и *лицеде́йства* (представления в лицах). В Венеции любили маски ловких и пронырливых, гораздых на всякие выдумки парней — Бригеллы и Арлекина, слуг-дзанни. На народных увеселениях родились маски персонажей *первого европейского профессионального театра — комедии дель а́рте*. Пользуясь языком карнавальной буффонады — шуток, трюков, буйных плясок, комедия дель арте выражала новое восприятие жизни. В ее спектаклях формировались *законы театрального искусства*. Так, было установлено, что живое, ни на минуту не прерывающееся действие есть самая главная особенность сценического искусства, что театральное творчество коллективно и требует *ансамбля*.

Актеры комедии дель арте не имели готового текста. Придерживаясь основной сюжетной канвы, они каждый раз немного по-новому придумывали свои реплики, живо и остроумно импровизируя. Это поддерживало их в состоянии постоянной творческой активности.

Слава комедии дель арте распространилась по всей Европе, итальянские импровизаторы заезжали даже в далекую Россию.

Одновременно в Италии существовал *любительский гуманистический театр*, рассчитанный по преимуществу на ученую и аристократическую аудиторию. Помимо веселых и сатирически острых «ученых» комедий там разыгрывались героические и кровавые трагедии, которые потрясали зрителей всякими ужасами, и поэтически изысканные пасторали, где придворные нравы изображались идеализированно, под видом картин из пастушеской жизни.

Итальянская «ученая» комедия подражала старой римской комедии, ее авторы — Никколо Макиавелли, Пьетро Аретино и другие — нарисовали живую сатирическую картину современных им нравов.

Итальянские архитекторы эпохи Возрождения построили прекрасные театральные здания. Лучший образец театрального здания итальянского Возрождения, сохранившийся до нашего времени, — театр «Олимпико», построенный в Виченце архитектором Андреа Палладио (конец XVI в.). Архитектор Себастьяно Серлио в 1539 г. разделил сцену на две части — переднюю, где играли актеры, и заднюю, предназначенную лишь для *декораций*. Каждому драматическому жанру соответствовало определенное декоративное оформление: трагедии — дворцовая площадь, комедии — городская улица, пасторали — поляна или лес.

Представление комедии дель арте в Венеции на площади св. Марка. Гравюра XVII в.

Испанский театр

И все же не итальянцам, а испанцам было суждено первыми достичь высот драматического искусства.

Испанские театры первоначально создавались в гостиничных дворах — *корра́лях,* где сходились задние фасады нескольких домов. Окна служили ложами, перед самой сценой размещалось несколько рядов скамей для знати, а густая толпа простых зрителей теснилась во дворе. Сценический помост был сравнительно широким. Занавес висел посередине сцены, разделяя ее на передний и задний планы. Балкон служил по ходу действия башней, окном или даже горным уступом.

Спектакль начинался с пения под аккомпанемент гитары, затем произносился *пролог,* после чего разыгрывалась сама комедия, насыщенная горячими переживаниями и стремительным действием. В антракте показывали *интермедии, сайне́ты* (пьески с музыкой и плясками) и танцевальные номера. Спектакль заканчивался *мохига́нгой* — всеобщим танцем в масках, с куплетами и шутками, подхватываемыми зрителями.

Герои и героини испанской комедии — люди цельного и сильного характера. Согласно требованиям чести, они не допускают корыстных и низких поступков. Это движет всеми действиями героев. Власть королей, пренебрегающих этими законами, в испанской драматургии осуждалась как форма деспотизма.

Начал национальную историю испанского театра *Лопе де Руэ́да* (ок. 1510 — ок. 1565) — человек, кровно связанный с народом и самоотверженно преданный театральному искусству. Сюжеты для своих пьес он брал из жизни. Лопе де Руэда был и превосходным актером и мог с неподражаемым мастерством исполнить в течение одного спектакля несколько ролей.

Яркие и остроумные интермедии, пьесы трагедийного плана, пронизанные духом народного героизма и вольнолюбия, писал выдающийся писатель *Мигель де Серва́нтес Сааведра* (1547—1616; см. т. 11 ДЭ, ст. «Мигель де Сервантес Сааведра»).

Подлинным же главой испанского театра стал *Лопе де Вега Ка́рпьо* (1562—1635; см. т. 11 ДЭ, ст. «Лопе де Вега»). Он создал новый тип драматургии, поставившей испанский театр на первое место среди европейских сцен конца XVI в.

Лопе де Вега написал 1800 комедий светского и 400 пьес духовного содержания. Из всего этого богатства сохранилось около 500 пьес. Его героические *«драмы чести»* отстаивали высокие гуманистические идеалы, порицали эгоизм и произвол власть-имущих. В пьесах из крестьянской жизни он показал нравственное преимущество людей из народа перед избалованными, попирающими мораль аристократами. Лучшая из них — драма «Овечий источник», в которой рассказывается о восстании крестьян против рыцаря — феодала. Его комедии о любви, так называемые *комедии плаща и шпаги,* отличаются запутанными сюжетными обстоятельствами, остроумными проделками героев. В этих комедиях утверждалась гуманистическая идея: ценность человека в его личных достоинствах — в уме, воле, чистоте побуждений, а вовсе не в богатстве и знатности происхождения.

С именем драматурга *Педро Кальдеро́на де ла Ба́рка* (1600—1681) связан завершающий и кризисный этап «золотого века» испанского театра. Но и в философских трагедиях Кальдерона звучала вера в нравственную силу человека, в его способность преодолеть эгоистические склонности и душевную огрубелость и пойти на самопожертвование ради высоких и патриотических идеалов.

Театр «Глобус». Внешний вид.

Лопе де Вега.

Уильям Шекспир.

Английский театр

Своим расцветом театр английского Возрождения обязан прежде всего *Уильяму Шекспи́ру* (1564—1616). Драматургия Шекспира — итог всего предшествующего развития драмы, вершина театра (см. т. 11 ДЭ, ст. «Возрождение в Англии»).

«Трагедия родилась на площади», — писал А. С. Пушкин, имея в виду отдаленные истоки творчества Шекспира — народный театр средневековых мистерий. Традиции театра площадей — широкий охват событий, чередование комедийных и трагических эпизодов, динамику действия — сохранили предшественники Шекспира — драматурги Р. Грин, К. Марло и другие. Они несли на сцену вольнолюбивые идеи, показывали новых героев — обладателей сильной воли и цельного характера.

В первый, «оптимистический» период своего творчества Шекспир писал комедии, овеянные светлыми, радостными настроениями. Но когда перед проницательным взором поэта открылось «море бедствий», когда неумолимый ход истории все острее и острее обнажал противоречия феодализма и нарождающегося капитализма, идеальный герой в его произведениях сменился властолюбцем, эгоистом и корыстолюбцем, а порой и преступником. Впервые этот поворот обнаружился в трагедии «Гамлет». Вспоминая свой еще недавний восторг перед человеком — «чудом природы», Гамлет с горькой иронией называет его «квинтэссенцией праха».

Но герои Шекспира не склонились перед миром зла. Вступая в борьбу и падая жертвами своих всесильных противников, герои трагедий Шекспира (Гамлет, Лир или Отелло) даже самой своей гибелью утверждали веру в человека и его светлую судьбу. Именно в этом бессмертие шекспировских трагедий и их современное звучание.

Шекспировский театр «Глобус» был размещен среди других театров — на южном берегу Темзы, за чертой Лондона, так как власти запретили зрелища в самом городе. Здание театра венчала небольшая вышка, где во время спектакля развевался флаг.

Действие шло под открытым небом — масса народа стояла перед сценой, богатые горожане располагались на галереях, которые тремя ярусами опоясывали круглые стены театра. Сцена делилась на три части: переднюю — *просцениум,* заднюю, отделенную двумя боковыми колоннами и прикрытую соломенным навесом, и верхнюю — в виде балкона. Сцена была украшена коврами и циновками, а сверху подвешивалось полотнище: черное — в трагедиях и голубое — в комедиях. Место действия обозначалось одной деталью (дерево указывало, что действие происходит в лесу, а трон — что во дворце).

Состав труппы был невелик — всего 8—12 человек. Порой каждому актеру приходилось исполнять до трех и более ролей в пьесе. Героинь играли миловидные хрупкие юноши. Крупнейшими трагическими актерами были *Эдуард Аллейн*, игравший с особым успехом в пьесах К. Марло, и *Ричард Бе́рбедж* — лучший исполнитель ролей Гамлета, Лира, Отелло и Макбета. В комедийных ролях блистали актеры *Ричард Та́рлтон* и *Уильям Кемп*.

Во время английской буржуазной революции театральные зрелища были запрещены специальным парламентским указом 1642 г., и возобновились в 1660 г.

Театр XVII—XVIII вв. в Европе

Французский театр

В 30-е годы XVII в. во Франции укрепляется искусство классицизма (см. т. 11 ДЭ, ст. «Искусство классицизма»). Успехи нового направления в театре связаны с именами двух великих драматургов — *Пьера Корнеля* (1606—1684) и *Жана Расина* (1639—1699; см. т. 11 ДЭ, статьи «Пьер Корнель» и «Жан Расин»). В 1634 г. в Париже открылся театр «Маре». Здесь в 1636 г. с огромным успехом прошла пьеса Корнеля «Сид», утвердившая победу классицизма на театральной сцене. Следующий шаг в развитии классицистского театра связан с именем Расина. Поставив свои первые трагедии в театре Мольера, он потом перешел в театр «Бургундский отель» и сделал его на долгие годы главным театром классицистской трагедии. Расин, опираясь на творчество ведущих актеров того времени, обосновал правила исполнения трагедии в классицистском театре.

С именем другого великого драматурга и актера XVII в. — *Жана Батиста Мольера* (1622—1673) связаны успехи комического театра (см. т. 11 ДЭ, ст. «Жан Батист Мольер»).

Комедии Мольера служили «зеркалом нравов» своего времени. Мольер могуществом смеха убивал лицемерие и моральную распущенность, жадность и внешний блеск, прикрывавший пустоту души дворян и буржуа.

Настоящие герои Мольера — слуги и служанки, деятельные умные люди из народа, полные презрения к праздным аристократам и самодовольным буржуа.

Мольер многие годы сам выступал на сцене, по преимуществу в комедийных ролях. Он поражал зрителей широтой своего артистического диапазона. Мольер был неподражаем в ролях слуг — Маскариля, Сганареля, Скапена, добродушных комических героев — Оргона («Тартюф»), Журдена («Мещанин во дворянстве»), Аргана («Мнимый больной»). Он великолепно играл роли вольнолюбивого Альцеста («Мизантроп») и злобного Гарпагона («Скупой»).

Мольер был и прекрасным учителем сценического искусства. В его труппе блистала целая плеяда актеров и актрис: М. и А. Бежар, К. Дебри, Ш. Лагранж, М. Барон и другие. Их игра отвечала главному требованию Мольера: «Вникните в сущность ваших ролей и вообразите себе, что вы то самое лицо, какое представляете». Жизнь и душу его спектаклям сообщали действенность и яркость, унаследованные от народных фарсов (см. ст. «Театр в средневековой Европе»).

Мольер выступал за искусство сценической правды, сохраняя при этом принцип изображения характеров как типов, присущий театру классицизма.

В 1680 г. после смерти Мольера и ухода из театра Расина театры, которыми они руководили, слились и был создан новый театр «Комеди Франсез» («Театр французской комедии»). Современного зрителя в этом театре поразило бы многое.

...Перед сценой на паркетном полу стоят отгороженные от зала перильцами стулья и пюпитры для музыкантов, затем еще три ряда кресел, а потом паркет обрывается — и на простом дощатом полу нет ни скамей, ни стульев. Пусты и семь широких ступеней амфитеатра — простолюдинам, заполняющим партер и амфитеатр, не положено сидеть в присутствии важных господ, разместившихся в ложах и «на паркете». Сцену можно видеть всю — она без занавеса, у нее есть кулисы, но не видно никаких декораций. Кончается сцена рисованным задником.

На сцене тоже сидят важные господа. Иногда их набивается столько, что актерам с трудом приходится проталкиваться на авансцену. Хорошо, что им не нужно много места. Ведь движутся актеры медленно, с достоинством, никогда не отворачиваясь от публики. Жесты их красивы, отточены, голоса звучны и поставлены, как у оперных певцов, походка балетная. Мужчины все как на подбор — красавцы огромного роста. Одеты они в парчовые панцири и странные юбочки под не менее странным названием «тоннеле» — «бочонок». На головах актеров — огромные парики и римские шлемы, на ногах — красные сапоги. Актрисы кажутся рядом с ними небольшими и хрупкими, но при сравнении со зрительницами сразу видно, как они величавы, выразительны, высоки. Это классицистский театр XVII—XVIII вв., его актеры и актрисы. Но постепенно сцена менялась и менялись актеры.

Одним из ведущих актеров театра «Комеди Франсез» стал ученик Мольера — *Мишель Барон* (1653—1729). Он начал реформу традиционных приемов театра, и классицистская манера игры стала ближе к правде. Люди, которых изображал на сцене Барон, были живее, человечнее, чем прежде. Они уже не декламировали, а говорили, хотя и более подчеркнуто и выразительно, чем говорят актеры сейчас, но во всяком случае необычно просто для тогдашнего зрителя.

Замечательная актриса «Комеди Франсез» *Адриенна Лекуврёр* (1692—1730) обладала огромным

Внутренний вид театра «Комеди Франсез».

Ж. Б. Мольер в костюме Арнольфа. «Школа жен» Ж. Б. Мольера.

Ф. Ж. Тальма в костюме трагического актера (*справа*).

лирическим дарованием, находила живые средства воздействия на зрителей.

На творчество Барона и Лекуврёр, как и на развитие всего западноевропейского театра XVIII в., оказали влияние взгляды и идеи просветителей. Просветители ставили задачей идеологическую борьбу против феодализма, абсолютистской монархии, церкви. Они выдвинули требование свободы личности, гражданского равенства, верили в скорое наступление «царства разума», критиковали религию, устарелые взгляды на общество, государство и т. д. В театральном искусстве просветители видели важнейшее средство воспитания масс.

Одним из крупнейших французских просветителей был *Вольте́р* (см. т. 11 ДЭ, ст. «Мари Аруэ Вольтер»). Его драматургия потребовала новых перемен на сцене театра и в актерской игре. В его пьесах было много действия, чувства героев стали глубоки и разнообразны.

На сцене стали чаще появляться объемные декорации. В действие, если нужно, включалась толпа, целые массы исполнителей. Порой, веселя зрителей, звучала шутка или сарказм.

Актеры и актрисы, пришедшие на сцену вместе с вольтеровской просветительской драматургией, обращались не только к уму и вкусу, но и к сердцу зрителей. В это время особенно прославились две актрисы — *Мари Дюмени́ль* (1713—1802) и *Ипполит Клерон* (1723—1803).

Анри Луи Лекен (1729—1778) воспитан был как актер самим Вольтером. Он играл во всех вольтеровских трагедиях, поставленных на сцене «Комеди Франсез». Лекен — демократический актер, движимый просветительской идеей, и его толкование классицизма — самое гражданственное и реалистичное для того времени. Лекен был естественнее и проще всех других классицистов. Его игру отличали суровая мощь, энергия, динамика страстей.

Французская буржуазная революция конца XVIII в. оказала на развитие театра значительное влияние. 13 января 1791 г. Учредительное собрание приняло Декрет о свободе театров. Это значило, что рухнула монополия королевского двора на театр: теперь любой театр имел право ставить то, что хотел.

Переменилось все и в главном парижском театре — «Комеди Франсез», и в первую очередь публика. В зале театра люди ждали теперь такого же ораторского красноречия, такого же горячего призыва к разуму, чувствам, как и в революционных клубах. И так же считали себя вправе откликаться на монологи актеров взрывами восторга или негодующим свистом.

Вместо «Комеди Франсез» теперь был «Театр Нации». Это новое название театр принял, чтобы подчеркнуть свою преданность революции. Бóльшая часть труппы, которую называли «черной эскадрой», была, однако, против революции. Поэтому революционные актеры — «красная эскадра» — сразу после Декрета о свободе театра ушли из «Театра Нации» и основали собственный театр — «Театр Республики». Во главе его стал великий актер *Франсуа Жозеф Тальма́* (1763—1826) — создатель *революционного классицизма,* стремившийся в античном наследии найти параллели революционной современности.

Людям, свершившим революцию, хотелось казаться римскими героями. Они словно стеснялись своего обыкновенного облика. Этот исторический маскарад, эти римские маски скрывали под собой истинно народные и современные страсти.

Тальма был прекрасен и величав, играя античных героев в тунике, заменившей условный «римский» костюм. Его жесты отличались отточенностью и скульптурностью. Он обращался не только к литературному вкусу, но и к разуму и эмоциям. Зрителя он звал за собой, и был ему удивительно понятен и близок. Когда же Тальма играл роли не античные, он прибегал к историческому костюму и портретному гриму. Тальма всегда стремился к историчности и достоверности. Этим он подготовил многие достижения *романтизма* — нового направления в развитии театра.

Театр, возглавляемый Тальма, стал театром революции. Все самые революционные пьесы шли здесь.

Обе труппы старейшего театра Франции соединились вновь только тогда, когда революция фактически завершилась.

Если театр приблизился к революционному клубу, то народные демонстрации, напротив, театрализовались.

Раньше театры избегали массовых сцен, теперь ими увлекались. Раньше объемная декорация составляла исключение, теперь она стала популярной и необходимой. Прежде современные манеры, жесты и нравы считались запретными для классицистского театра высоких страстей, теперь для них открывалась дорога.

Но романтики, начавшие поколением позже борьбу против классицизма на сцене, не всегда понимали, как помогли будущей победе романтизма революционные классицисты, насколько они сумели приблизить театр к реальной жизни, к современности.

Английский театр

Посетим теперь театры другой столицы Европы — Лондона. В 1663 г. в Лондоне был построен театр «Друри-Лейн», получивший право на монополию в выборе репертуара. В 1732 г. появился другой крупнейший театр — «Ковент-Гарден». В лондонских театрах было меньше порядка, чем в парижских. Публика, врываясь в зрительный зал, мчалась прямо по скамьям партера вперед, чтобы захватить места поближе к сцене. Время от времени происходили своеобразные «театральные бунты» — зрители, недовольные спектаклем, повышением цен, каким-либо исполнителем, заглушали голоса актеров, швыряли в них фрукты, а иногда врывались на сцену.

В этом буйном Лондоне XVIII в. актеры старались выступать так же чинно и говорить такими же размеренными звучными голосами, как и в Париже. Однако *английский классицизм* не был законченным, цельным — его все время «подправляла» реалистическая традиция, идущая от Шекспира.

Актер *Томас Бе́ттертон* (1635—1710) играл роль Гамлета так, как играл ее некогда Бербедж, получивший указания от самого Шекспира (см. ст. «Театр эпохи Возрождения»). Актер *Джеймс Куи́н* (1693—1766), который казался англичанам чересчур классицистом, а французам — недостаточно классицистом, роль Фальстафа сыграл вполне реалистически. *Реализм* завоевал признание и успех в Англии раньше, чем во Франции.

В 1741 г. *Чарлз Ма́клин* (1697—1797) реалистично сыграл Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира. В том же году в роли Ричарда III («Ричард III» Шекспира) выступил *Дэйвид Га́ррик* (1717 — 1779), ставший крупнейшим актером-реалистом XVIII в. Гаррик одинаково хорошо играл комические и трагические роли. Как мимист Гаррик не знал себе равных. Его лицо могло последовательно изобразить все оттенки и переходы чувств. Он умел быть смешным, жалким, величественным, страшным. Гаррик был очень умным актером, с богато разработанной и точной техникой и в то же время

Д. Гаррик в роли Ричарда III. «Ричард III» У. Шекспира. Театр «Друри-Лейн». Лондон.

актером чувства. Однажды, играя короля Лира в трагедии Шекспира, Гаррик так увлекся, что сорвал с головы парик и швырнул его в сторону.

Гаррик в течение многих лет руководил театром «Друри-Лейн», где собрал замечательную труппу и поставил 25 шекспировских спектаклей. До него никто не работал так добросовестно и упорно над постановками пьес Шекспира. После Гаррика Шекспира научились ценить гораздо больше, чем прежде. Слава этого актера гремела по всей Европе.

Творчество Гаррика подвело итог развития театра XVIII в. — от классицизма к реализму.

Итальянский театр

В XVII в. в итальянском театре царили комедия дель арте и опера. Особенно процветали эти оба вида сценического искусства в Венеции, одном из старинных культурных городов Италии. Здесь можно было увидеть удивительные представления комедии дель арте. Актеры непосредственно, на глазах у зрителей, творили увлекательное, красочное, ярко театральное сценическое действие (см. ст. «Театр эпохи Возрождения»).

Опера, возникшая во Флоренции, вскоре стала известна всей Италии (см. ст. «Оперный театр»). В XVII в. опера достигла своего расцвета в Венеции. Здесь в 1637 г. открылся первый публичный оперный театр «Сан-Кассиано». Он стал образцом нового типа театрального здания — многоярусного театра, получившего широкое распространение в Европе.

В XVIII в. в Италии, как и в других европейских странах, наступает эпоха Просвещения. Итальянские просветители стремятся реформировать трагедию и комедию, подчинив театр идее общественной полезности искусства.

Реформу театра (драматического и музыкального) наиболее полно осуществляют два драматурга-режиссера: в опере — Метастазио, в комедии — Гольдони.

Пьетро Метастазио (1698—1782) — знаменитый поэт-либреттист, реформатор музыкального театра. С его деятельностью связано формирование одного из основных жанров итальянской оперы XVIII в. — *опера-сериа* (см. ст. «Оперный театр»).

Реформируя оперу, Метастазио добивается равновесия между поэзией и музыкой, словом и пением. Он создает лирическую и героическую оперу, уделяя главное внимание душевным переживаниям героев.

Наряду с оперой-сериа в XVIII в. возникает и другой жанр итальянского музыкального театра — *опера-буффа*. Веселая, задорная опера-буффа впитала в себя лучшие национальные традиции народной комедии дель арте, став ее достойной наследницей.

Комедия дель арте к середине XVIII в. перестала существовать как особый вид итальянского театра, уступив место литературной комедии.

Реформу комедии блестяще осуществил величайший итальянский драматург *Карло Гольдони* (1707—1793). Он вошел в историю театра как создатель итальянской национальной литературной комедии. Драматургия Гольдони, став основой репертуара театров всей Италии, способствовала развитию сознания национального единства. Создавая реалистическую литературную комедию, он стремился сохранить все жизнеспособное в комедии дель арте. Театр все больше становится школой жизни, насыщается передовыми просветительскими идеями, новым содержанием. Вместо комедии традиционных масок теперь появляется комедия характеров. Краткий сценарий заменяется пьесой, полностью написанной драматургом. Маски уступают место живым образам людей, словно выхваченным из реальной действительности XVIII в. Комедии Гольдони воссоздают красочную, полнокровную картину итальянской жизни, отражают быт и нравы различных социальных слоев современного драматургу общества. Многие пьесы великого итальянского комедиографа уже в XVIII в. получили широкое распространение во всех европейских странах. Его комедии не сходят со сцены до настоящего времени, украшая репертуар национального и мирового театра.

Некоторые черты комедии дель арте получили развитие и в драматургии *Карло Гоцци* (1720—1806), создавшего жанр театральной сказки — фьябы: «Турандот», «Король-олень», «Зеленая птичка» и др. Гоцци прославлял в своих пьесах людей честных, самоотверженных, смелых, умеющих по-настоящему дружить и любить.

Сцена из комедии К. Гольдони «Отец из привязанности».

Веймарский придворный театр. В конце XVIII — начале XIX в. им руководил Гёте.

Во второй половине XVIII в. в Италии появляется еще один крупнейший драматург эпохи Просвещения — *Витторио Альфьери* (1749—1803), ставший создателем итальянской политической трагедии в драматическом театре. Его трагедии свободы («Виргиния», «Брут I», «Брут II» и др.), написанные в 70—80-х годах, приобретают особое значение в конце XVIII в., когда наступает героическая эпоха национально-патриотической борьбы за освобождение и объединение Италии. Они вдохновляли на самоотверженную борьбу каждое новое поколение итальянских патриотов.

Немецкий театр

В XVII—XVIII вв. в Германии возникает и успешно развивается профессиональный театр. До середины XVII в. существовали придворные театры, ставившие оперы и балеты по итальянским образцам, и школьные театры, дававшие спектакли на латинском языке. Тридцатилетняя война (1618—1648) задержала экономическое и культурное развитие Германии. По голодной и разоренной стране бродили труппы английских и верхненемецких комедиантов (так назывались немецкие странствующие труппы, выступавшие в основном в Южной Германии). Они оказали значительное влияние на развитие массового демократического театра.

В начале 60-х годов образуются многочисленные любительские театральные кружки. Наиболее известным стал кружок при Лейпцигском университете. Его участники знакомили зрителей с драматургией Корнеля, с манерой игры актеров французского классицизма. В лейпцигском кружке впервые начал выступать *Иоганн Фе́льтен* (1640—1692). Став позже во главе одной из лучших бродячих трупп, Фельтен сумел завоевать признание зрителей умелым выбором пьес, отказом от устарелых театральных приемов. Фельтен хотел, чтобы театр принимал участие в решении важных жизненных вопросов.

Реформаторскую деятельность Фельтена продолжала знаменитая актриса *Каролина Не́йбер* (1697—1760). В руководимом ею театре складывается новая, так называемая *лейпцигская школа* актерского искусства. Каролина Нейбер подняла общую культуру немецкого театра и роль театра в общественной жизни, боролась за репертуар, основанный на высокохудожественной профессиональной драматургии.

В XVIII в. развитие театра и драматургии Германии протекало под влиянием идей Просвещения. Задачи, выдвинутые деятелями Просвещения, требовали создания театра, близкого демократическим массам. Основоположником реалистического направления в театре стал великий немецкий просветитель, драматург *Готхольд Эфраим Ле́ссинг* (см. т. 11 ДЭ, ст. «Готхольд Эфраим Лессинг»). В своих теоретических работах («Гамбургская драматургия»), в пьесах Лессинг выступал за гармонию чувств и разума, против однозначных классицистских догм. Герой пьес Лессинга — свободный человек, отстаивающий свое право на счастье. Идеи Лессинга осуществлял Гамбургский национальный театр. Его актеры К. Аккерман, С. Шредер, Ф. Шредер, К. Экгоф пропагандировали и творчество Шекспира, считали, что его пьесы должны составлять основу репертуара. Ф. Шредер стремился сблизить театральное искусство с литературным движением «Буря и натиск» (см. т. 11 ДЭ, статьи «Иоганн Вольфганг Гёте», «Фридрих Шиллер»). Иную сторону просветительской идеологии воспринял театр в Маннгейме. Ведущий актер этого театра *Август Вильгельм Иффланд* (1759—1814) ориентировался на популярную в то время мещанскую драму, где большое внимание уделялось мелочам быта, подробностям жанровых характеристик. Это наложило отпечаток и на актерскую игру в Маннгеймском театре.

В конце XVIII — начале XIX в. под влиянием Великой французской революции общественная жизнь

Войцех Богуславский.

Германии изменяется, растут прогрессивные идеи и настроения. В этот период великий писатель Гёте возглавлял придворный театр в Веймаре и ставил там спектакли в духе просветительского классицизма (см. ст. «Французский театр»).

В Веймарском театре и игра актеров, и музыка, и декорации были подчинены одной художественной задаче. Гёте пригласил в Веймар своего друга — поэта и драматурга Шиллера. Для Веймарского театра Шиллер написал несколько пьес, которые были там же поставлены. Свои требования к игре актеров Гёте изложил в «Правилах для актеров», основанных на канонах классицизма. Гёте и Шиллер хотели, чтобы со сцены их театра звучали героические идеи, созвучные идеям французской революции. Драматическое творчество Гёте и Шиллера стало вершиной искусства театра этого периода. Веймарский классицизм — важный этап в развитии театра еще и потому, что *здесь впервые рождалось искусство режиссуры.*

Театр стран Восточной Европы

Значительный вклад в развитие мирового театрального искусства внесли народы Болгарии, Венгрии, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии. На различных этапах своей истории народы этих стран в течение длительного времени испытывали иноземный гнет. Это сказалось на развитии театра. В пору национального угнетения театр призывал к борьбе против иноземных влияний, за право народа на самобытное искусство.

Народы восточноевропейских стран имеют давние театральные традиции. Так, в Болгарии до наших дней сохранились яркие театральные игрища, восходящие к древнейшим зрелищным формам. Причудливо и пестро разряженные «кукери» («старцы») ходят из дома в дом, а затем разыгрывают на сельской улице веселое, праздничное действо, изображая работу на пашне. В Польше зачатки театра, тоже восходящие к древним обрядам, продолжали жить в искусстве народных потешников — *frантов.* Упоминания о них относятся еще к XIII в. Имеются свидетельства о существовании в ту же пору родственных им народных бродячих актеров и на землях нынешней Венгрии.

Средневековый театр в своеобразных формах, близких фольклорной традиции, получил заметное развитие в Польше и Чехии.

Драма Возрождения, утверждавшая светлые, жизненно реальные мотивы, дала интересные образцы в Польше и Венгрии. Так, в Польше *Миколай Рей* (1505—1569) написал драму «Жизнь Иосифа» (1545), дав современное истолкование традиционного библейского сюжета. В Венгрии в 1558 г. появилась обработка в духе идей Возрождения трагедии Софокла «Электра» *Петера Борнемиссы* (1535—1585).

Особенно щедро расцвело искусство театра в XVI — начале XVII в. в небольшой, но влиятельной республике Дубровнике (в Далмации). Возможность давать представления под открытым небом, прямо на улицах и площадях этого замечательного города, близость Венеции способствовали развитию театра.

Самые значительные драматурги Дубровника — *Марин Држич* (1508—1567) — автор веселой комедии «Дядюшка Марое» о похождениях сына богатого купца и *Иван Франов Гундулич* (1589—1638), написавший пастораль «Дубравка», прославлявшую силу любви и свободу родного Дубровника.

В XVIII в. создаются первые публичные театры: в Праге — «Театр у Котцу» (1737), театр «Боуда» (1786); «Театр Народовы» в Варшаве (1765), венгерский Национальный театр (1790).

Театры эти не всегда оказывались долговечными. Некоторые из них, сталкиваясь с трудностями, вынуждены были прерывать свою деятельность. Но усилия по возрождению национальных театров не только не прекращались, но становились еще более настойчивыми.

Так, в Польше еще в эпоху Просвещения развернулась многогранная деятельность *Войцеха Богуславского* (1757—1829) — «отца польского театра». Богуславский был драматургом, актером, режиссером, организатором и руководителем театров, педагогом. В 1794 г. он сочинил либретто и поставил комическую оперу «Мнимое чудо, или Краковцы и горцы» (музыка Я Стефани), имевшую в условиях национально-освободительного движения большой политический резонанс.

Театр XIX в. в Европе

К началу XIX в. европейский театр растерял многие свои ценные завоевания. Повсюду в театрах для высшего общества вновь воцарилось величественное, но холодное искусство классицизма, утратившего после французской революции 1789—1794 гг. страстную гражданственность.

Напуганные французской революцией, правители всех стран повели борьбу против театров, привлекавших зрителей из народа, боясь воздействия на аудиторию смелых слов о свободе, о правах человека, так недавно звучавших со сцены.

Во Франции революционный Декрет о свободе театров отменили, большинство театров в Париже закрыли. Только «Комеди Франсез» разрешалось играть литературную драму и составлявшие гордость Франции пьесы Корнеля, Расина, Вольтера, Мольера, Бомарше .Четыре театра для «черни» — «Водевиль», «Варьете», «Амбигю комик» и «Гете́» — довольствовались пантомимами, феериями, развлекательными водевилями или кровавыми приключенческими пьесами.

В Англии монопольные права играть литературную драму — Шекспира, Бена Джонсона, Шеридана — до 1843 г. принадлежали только двум театрам в Лондоне — «Друри-Лейн» и «Ковент-Гарден».

Однако всюду, где начиналась борьба против угнетения, возникал и театр, как трибуна этой борьбы. В 1808 г. в огне борьбы против интервенции Наполеона обрел силу испанский театр. Актер *Исидоро Ма́йкес* (1768—1820) стремился возродить великие национальные традиции театра «золотого века», его гордое вольнолюбие, горячий патриотизм, нетерпимость к насилию (см. ст. «Театр эпохи Возрождения»).

Одним из главных направлений искусства XIX в. стал *романтизм,* отразивший изменения в жизни и сознании людей, вызванные прежде всего Великой французской революцией (см. т. 11 ДЭ, ст. «От романтизма к реализму»). Трагические и мятежные герои романтических драм Гюго, Байрона, Шелли, Мицкевича, Словацкого, Петёфи были прекрасны в своем гневном порыве, готовности к борьбе, протесте против любых форм угнетения, против принижающей человека собственнической психологии (см. т. 11 ДЭ, статьи раздела «Зарубежная литература»).

Поколение замечательных актеров воплотило этот мятежный дух, породивший необычайную силу воздействия театра на зрителей. Мятущееся, вдохновенное, неистовое в своей мощи искусство английского актера *Эдмунда Ки́на* (1787—1833) выражало ненависть к угнетению, к образу жизни английского буржуазного общества. Его игра, свободная от сковывающих норм классицизма, прославляла несломленную гордость человека. Свои лучшие роли актер создал в трагедиях Шекспира.

Скорбное, часто наполненное трагическим отчаянием творчество великого немецкого актера-романтика *Людвига Де́вриента* (1784—1832) звало на борьбу с обывательской приниженностью, с мещанской покорностью.

В первые десятилетия XIX в. тон в театральной жизни Франции задавали столичные так называемые *театры бульваров.* Только на бульваре Тампль в Париже действовали не менее десяти больших и малых театров. Здесь каждый вечер шли мелодрамы, водевили, пантомимы. И сюда же нередко проникали пьесы, резко критиковавшие правителей, полные глубокого сочувствия к труженикам. Это был центр демократической театральной культуры Франции. В этих театрах играли для народа.

Искусство актеров французских демократических театров *Фредерика-Леме́тра* (1800—1876), *Мари Дорва́ль* (1798—1849), *Пьера Бока́жа* (1799—1862) и других было отмечено глубокой поэзией, человечностью, поднималось до страстной защиты народа, до гневного обличения буржуазной жизни, где все подчинено наживе.

Фредерик-Леметр, отличаясь замечательным мастерством перевоплощения, с одинаковым успехом выступал в трагедиях, мелодрамах, политических буффонадах. В написанной им комедии «Робер Макер» Фредерик-Леметр создал фигуру крупного финансиста, бывшего каторжника. Современники увидели в этой превосходной сатире подлинную сущность века буржуазии, раскрытую в конкретном образе глубоко и вполне реалистическими средствами.

Мари Дорваль с проникновенной силой играла женщин из народа и героинь, борющихся за свою любовь. Одним из чудесных ее созданий была Марион Делорм — героиня одноименной драмы Гюго (см. т. 11 ДЭ, ст. «Виктор Гюго»).

За десятилетие перед революцией 1848 г. *Элиза Раше́ль* (1821—1858) возродила героические традиции классицизма, восприняв вместе с тем пламенность, страстную искренность романтических актеров. В ее исполнении трагедии Корнеля, Расина приобретали новое, современное звучание, насыщались духом народной борьбы в канун и дни революции 1848 г. Вдохновенное выражение ее искусства — «Марсельеза», которой актриса откликнулась на события 1848 г.

В Италии, где в течение многих десятилетий шла борьба против австрийского владычества, появилось поколение драматургов и актеров, которые были не только театральными деятелями, но и бойцами, ре-

Элиза Рашель читает «Марсельезу».

Фредерик-Леметр в роли Робера Макера. Театр «Амбигю комик». Париж. 1823.

Габор Эгрешши в роли Банка. «Банк-бан» Й. Катоны.

Слева направо: Томмазо Сальвини в роли Отелло. «Отелло» У. Шекспира.

Карл Зейдельман в роли Карлоса. «Клавиго» Гёте.

Эдмунд Кин в роли Гамлета. «Гамлет» У. Шекспира.

волюционерами-карбонариями. Здесь родилось политически страстное, героическое искусство итальянских актеров *Густаво Мо́дена* (1803—1861) и *Аделаиды Ристо́ри* (1822— 1906).

В борьбе за национальную независимость складывался театр и в тех странах Европы, где долгое время захватчики препятствовали развитию национальной культуры.

Венгерский народ сохранил в памяти вдохновенный образ актера *Габора Э́грешши* (1808—1866), который в дни революции 1848—1849 гг. читал на площади Будапешта перед огромной толпой народа гимн венгерской революции — «Национальную песню» Ш. Петёфи (см. т. 11 ДЭ, ст. «Шандор Петёфи»).

Искусство романтических актеров необычайно обогатило театр. Романтики принесли на сцену свободную речь, взволнованный выразительный жест. Теперь актеры играли не только королей и вельмож, но и ремесленников, купцов, крестьян, рабочих, чиновников. Желание правдиво передать бурные, порожденные противоречивой действительностью страсти, напряженную, бьющуюся над сложными вопро-

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого. Сцена из спектакля. «Свободный театр» А. Антуана. Париж. 1888.

сами мысль и показать на сцене неповторимое своеобразие каждого человека — все это сообщало игре актеров романтического театра глубокую актуальность и искренность. Главным в характере актерской игры становится *требование перевоплощения, т. е. воссоздания на сцене образа живого человека, с его особенным и присущим ему поведением.*

Романтический театр во многом подготовил сценический *реализм.* В первой половине XIX в. расцвело реалистическое искусство замечательного немецкого мастера *Карла Зейдельма́на* (1793—1843), любимого актера К. Маркса. Играя Мефистофеля в «Фаусте» или Карлоса в «Клавиго» Гёте, Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира, Маринелли в «Эмилии Галотти» Лессинга, он поражал зрителя острым умом, артистической смелостью, силой художественных обобщений.

После поражения революции 1848—1849 гг. со сцены надолго изгоняется всякая свободная, протестующая мысль. И все-таки выдающиеся актеры продолжали нести в своем искусстве светлые идеалы человечности, искать могучие характеры и высокие примеры гуманизма в творчестве Шекспира, Мольера, Шиллера, Гёте.

Крупнейшие актеры второй половины XIX в.— великие трагики итальянского реалистического театра *Эрнесто Ро́сси* (1827—1896) и *Томмазо Сальви́ни* (1829—1915).

Росси вызывал восхищение современников тончайшим лиризмом, глубиной мысли, совершенством пластики и дикции, редкой красотой голоса. Он, как и Сальвини, выступал главным образом в трагедиях Шекспира. Театр для Росси был храмом нравственного формирования человека. Играя на сцене, говорил он, актер обязан «создать для публики истинно воспитательную школу, просвещающую ум и возносящую дух».

Творчество Сальвини было проникнуто героическим духом, гуманизмом, глубокой правдой чувств. Искусство актера воплотило дух многолетней борьбы итальянского народа против австрийского владычества (он и сам в юности, в 1848—1849 гг., сражался под знаменами Дж. Гарибальди за свободу родины).

Другие мастера реалистического театра прежде всего стремились к жизненной достоверности своей игры. Например, французский актер *Бенуа Коклен́* (1841—1909) принес на сцену жизнерадостность, живую наблюдательность, умение сочетать остроумие с поэтичностью.

Заслуженной популярностью пользовались французская актриса *Сара Берна́р* (1844—1923) и итальянская актриса *Элеонора Дузе́* (1858—1924). Игру Бернар отличали виртуозная техника, смелость и оригинальность, подчеркнутая театральность. Дузе поражала искренностью, умением донести до зрителей всю глубину душевных переживаний своих героинь.

Утверждению реализма на польской сцене способствовали актеры так называемой «Краковской школы», сложившейся в Кракове в 60—70-х годах XIX в. С ее традицией связано творчество крупнейшей польской трагической актрисы *Хелены Модже́вской* (1840—1909).

Образы, создаваемые румынским актером *Матеем Ми́лло* (18 4—1896), были остросатиричными, обличительными: он поднимался до политической карикатуры на правящие круги королевской Румынии.

Многие крупные мастера европейской сцены, разные по творческим целям и интересам — романтики и реалисты, были схожи в одном: они стремились к художественной целостности спектакля. Немецкий режиссер *Генрих Ла́убе* (1806—1884) добивался этого, серьезно работая с актерами, кропотливо разрабатывая тончайшие оттенки речевой интонации (это называли «словесной режиссурой»). Англичанин *Чарлз Кин* (1811—1868) стремился восстановить на сцене со всеми деталями архитектуру, утварь, одежду эпохи. Немец *Франц Ди́нгельштедт* (1814—1881) ставил пышные «постановочные», зрелищные спектакли.

Всем этим исканиям подвел итог *Мейнингенский театр* в Германии. Режиссер этого театра *Людвиг Кро́нек* (1837—1891) стремился добиться *ансамблевости* в постановке пьес, т. е. единства, согласованности актерской игры, исторической правдивости декораций, тщательной продуманности световых и звуковых эффектов. Массовые сцены у него были живые, разнообразные. Театр гастролировал с 1874 по 1890 г. во многих странах Европы. Дважды приезжал он и в Россию (1885, 1890). Мейнингенцам принадлежит большая заслуга в развитии режиссерского искусства. Недаром высоко оценил Мейнингенский театр молодой Станиславский.

Зачинателями режиссерского театра XX в. были *Андре Антуа́н* (1858—1943) и *Отто Брам* (1856—1912). Антуан создал в Париже в 1887 г. «Свободный театр» — полузакрытый, студийный, посещать который могли только зрители, купившие абонементы. В Германии возник «Свободный театр» Отто Брама, в Англии — «Независимый театр» *Томаса Джекоба Грейна* (1862—1935), где шла первая пьеса Шоу. Все эти театры включали в свой репертуар новую драматургию Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Бьёрнсона, Л. Толстого, боролись за правдивый показ современной жизни, за целостность спектакля. Эти театры знаменовали новый этап в развитии европейской театральной культуры. Наиболее полно она воплотилась в творчестве созданного в 1898 г. Московского Художественного театра.

Многообразие связей с действительностью, богатство творческих дарований и национальных сценических традиций, возникновение режиссуры как важнейшего элемента театрального искусства — характерные черты западноевропейского театра XIX в.

Театр капиталистических стран XX в.

На протяжении всего XX в. театр капиталистических стран — арена острейшей идеологической борьбы. Театральное искусство отражает сложные исторические, социальные изменения, происходящие в мире. Великая Октябрьская социалистическая революция, образование первого в мире Советского государства, а после второй мировой войны и других социалистических государств оказали существенное влияние на развитие театра капиталистических стран. В театральном искусстве идет борьба за новые формы реализма, за сближение передового театрального творчества со зрителем. Одновременно острый кризис мировой капиталистической системы порождает многообразные явления модернизма. Театр XX в. — лаборатория ярких, противоречивых поисков и открытий в режиссуре. Именно режиссер как организующая творческая сила занимает теперь ведущее место в театральном процессе.

Еще в конце XIX в. режиссерские поиски Андре Антуана во Франции, Отто Брама в Германии, Томаса Джекоба Грейна в Англии были связаны с утверждением на сцене принципов реалистической школы (см. ст. «Театр XIX в. в Европе»). Они послужили толчком к возникновению противоположного по своей эстетике *символического театра*. Французский поэт-символист Поль Фор организовал в Париже «Художественный театр» (1890), просуществовавший около трех лет. Один из его участников — Люнье-По создал театр «Творчество» (1893), провозгласив условный «Театр поэта». Он предлагал актеру отказаться от психологической и социальной конкретности сценического образа, придавал особое значение мелодии поэтической речи.

Видный деятель символического театра английский актер, режиссер и художник *Гордон Крэг* (1872—1966) утверждал абсолютное единовластие режиссера. Мечтой Крэга была замена актера маской, «сверхмарионеткой», свободной от обычных человеческих эмоций.

Заметный вклад в развитие театральной культуры XX в. внес немецкий режиссер *Макс Рейнхардт* (1873—1943). Он обогатил ее выразительными средствами музыки, скульптуры, живописи. Актер *Сандро Мо́исси* (1880—1935) создал под руководством Рейнхардта эмоционально насыщенные, возвышенные образы Гамлета, Ромео, маркиза Позы.

Два направления в европейском театре начала века оказали значительное воздействие на прогрессивный театр последующего времени. Идея героического *народного театра*, способного глубоко взволновать широкие зрительские массы и побудить их к действию, легла в основу театральной эстетики французского писателя Ромена Роллана. Его пьесы «Волки», «Игра любви и смерти» ставили любительские театры в рабочих предместьях Парижа. Одновременно появились *«крестьянские театры»*, отразившие «движение театра в народ». Спектакли разыгрывались на открытом воздухе.

Жан Вилар и Жерар Филип в трагедии Корнеля «Сид». Национальный народный театр (ТНП).

Родиной второго прогрессивного направления стала Англия. В формировании *интеллектуального театра* деятельное участие приняли *Бернард Шоу́* (см. т. 11 ДЭ, ст. «Бернард Шоу») и актер, режиссер и драматург *Харли Гренвилл-Ба́ркер* (1877—1946). Лондонский театр «Ройял Корт» стал ареной борьбы за новаторскую драматургию и сценическое искусство. Гренвилл-Баркер поставил ряд пьес Ибсена, Метерлинка, Шоу, Голсуорси. Шоу выступал за театр острой публицистической мысли, за искусство такого актера, в котором объединялись бы в одном лице оратор и художник.

Среди драматургов одно из центральных мест занимает итальянец *Луиджи Пиранде́лло* (1867—1936). В философских драмах Пиранделло отразились противоречия между реальностью и личностью в буржуазном обществе, а также тема бегства человека в мир призрачных иллюзий.

В 20-е годы в европейском театре значительное место занимает *экспрессионизм*, отразивший духовный кризис времени. В наиболее зрелых произведениях немецких экспрессионистов содержалась полемика с идеологией милитаризма и национализма, обличалось мещанское самодовольство.

В 1920 г. в Берлине открылся «Пролетарский театр» *Эрвина Писка́тора* (1893—1966), где была поставлена пьеса «День России», призывавшая к поддержке Советской России. Театр нашел горячий отклик в сердцах рабочих зрителей. Позднее, вынужденный эмигрировать из фашистской Германии, Пискатор продолжал борьбу против фашизма и милитаризма. Пискатор стремился показать на сцене различные социальные явления, а это вызывало к жизни новые постановочные приемы. Он вводил в спектакли кинохронику, фотомонтаж, использовал всевозможные конструкции — движущиеся дорожки, сегментную сцену и т. д.

В 20-е годы в Германии, а затем в эмиграции работал один из самых значительных режиссеров, драматургов и теоретиков театра XX в. — *Бертольт Брехт*. Его пьесы занимают важное место в репертуаре европейских и советского театров (см. ст. «Театр стран социализма»).

В 20—30-е годы заметно активизируется деятельность прогрессивных режиссеров Франции. Создаются национальные театры. Крупнейший из них — Национальный народный театр (ТНП), созданный в 1920 г. *Фирменом Жемье́* (1869—1933). Жемье мечтал о постановке здесь массовых народных спектаклей-зрелищ. Театр «Вьё Коломбье» открыл *Жак Копо́* (1879—1949). Он соединил в своем творчестве верность традициям прошлого с новаторскими экспериментами.

Четыре театра — «Атеней» Луи Жуве, «Монпарнас» Гастона Бати, «Матюрен» Жоржа и Людмилы Питоевых и «Ателье» Шарля Дюллена — образовали в 1926 г. так называемый «Картель». Питоев ставил на сцене своего театра пьесы Шоу, Ибсена, Пиранделло. Он открыл для парижан Чехова. Среди лучших его спектаклей — «Святая Иоанна» Шоу (1925), «Три сестры» Чехова (1929). Учениками Дюллена — выдающегося театрального педагога, изучившего труды Станиславского об актерском искусстве, были Жан Луи Барро, Жан Вилар и другие.

Творческие достижения Станиславского и других крупнейших деятелей советского театра оказали заметное влияние на прогрессивных зарубежных актеров, режиссеров, театральных художников.

В английской и особенно американской драматургии 30-х годов значительное место занимают социальные проблемы. Крупнейший драматический писатель США Юджин О'Нил, а также драматурги Лиллиан Хелман и Клиффорд Одетс поднимали в своих произведениях сложные вопросы, связанные с судьбами послевоенного поколения. Трагические конфликты героев с буржуазной действительностью лежат в основе драм О'Нила «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами». Безотрадны по своему психологическому содержанию пьесы о буржуазных интеллигентах 30—40-х годов английского писателя Д. Б. Пристли («Опасный поворот» и др.).

Борьба с фашизмом сплотила прогрессивные силы мира, объединила передовых деятелей театра европейских стран. Актом гражданского мужества явилась, например, постановка французским режиссером Андре Барсаком пьесы Ануя «Антигона» в оккупированном фашистами Париже (1943). Активное воздействие на современников оказала пьеса другого

французского драматурга — Ж. П. Сартра «Мухи», герой которой принял решение освободить сограждан от тирании правителя, избавить их от чувства страха и покорности судьбе. Движению Сопротивления посвящена героическая драма Салакру «Ночи гнева» (1946). В дальнейшем в творчестве Ануя, Салакру, Сартра появились глубокие идейные и творческие противоречия.

После второй мировой войны борьба между реалистическим, демократическим искусством и различными проявлениями искусства буржуазного обретает особую напряженность. В этой борьбе крепнут силы передовых прогрессивных художников, чье творчество служит народу.

Приход в 1951 г. в Национальный народный театр Франции (ТНП) *Жана Вила́ра* (1912—1971) выдвинул этот театр в число лучших театров страны. Мастер новаторской интерпретации классики, Вилар ставил также современных авторов. В классический репертуар ТНП вошли «Сид» Корнеля, «Мария Тюдор» Гюго, пьесы Мольера, «Макбет» и «Ричард II» Шекспира, «Смерть Дантона» Бюхнера .Одновременно Вилар в острой публицистической манере ставил произведения Брехта, Шона О'Кейси. Вилар — один из самых ярких актеров французской сцены XX в., обладавший даром тончайшего интеллектуального анализа образов, сатирик и поэт. Среди его ролей — опустошенный циник Дон Жуан Мольера, хищный Меркаде («Делец» Бальзака). Широкую известность приобрели во Франции организованные Виларом фестивали в Авиньоне.

Движение народных театров, преследующих преимущественно просветительские цели, охватило всю Европу. Большую известность приобрел «Пикколо театро» в Милане Джорджо Стрелера, открывшийся спектаклем «На дне» Горького. В Англии под руководством Джоан Литлвуд возник театр «Уоркшоп».

Заслуженным уважением у зрителей Италии пользовался Театр *Эдуардо Де Фили́ппо* (р. 1900) в Неаполе. Его пьесы о простых людях Италии, их бедах и радостях затрагивали важные социальные и нравственные вопросы. Прекрасный актер и режиссер, Эдуардо Де Филиппо создал яркие, запоминающиеся образы в своих пьесах — Дженнаро («Неаполь — город миллионеров»), Альберто Стильяно («Моя семья»), Доменико Сориано («Филумена Мартурано»).

8 мая 1956 г. в лондонском театре «Ройял Корт» состоялась премьера драмы Джона Осборна «Оглянись во гневе». На сцену вышел Джимми Портер — молодой «сердитый» герой, как назвала его критика. Этот молодой человек из низов, пробившийся во враждебную ему социальную среду, плохо представлял себе, в чем заключается достойное существование. Он ополчился, не щадя сил, против существующих нравственных ценностей, традиционного уклада общественной жизни, отчасти и против социальных законов. Эти же черты отличают некоторых героев, как современных, так и исторических, в пьесах Джона Ардена, Шейлы Дилени и других.

Трагедия человека в буржуазном обществе раскрывается в пьесах американских драматургов 40—50-х годов — Теннесси Уильямса («Стеклянный зверинец», «Трамвай «Желание»), Артура Миллера («Все мои сыновья», «Смерть коммивояжера», «Вид с моста»), в творчестве Юджина О'Нила («Долгое путешествие в ночь», «Луна для пасынков судьбы»). Глубоким трагизмом наполнены постановки пьес Уильямса американским режиссером Элиа Казаном.

Трагикомедиями, трагифарсами являются многие пьесы швейцарских авторов — Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта, проникнутые антифашистскими, антибуржуазными тенденциями.

Если прогрессивные театральные деятели стремятся сблизиться с широким зрителем, то модернистское формалистическое искусство ориентируется лишь на избранную публику. Во Франции в 50—60-х годах получил распространение так называемый «театр абсурда». Идеологи этого театра утверждают, что человеческая жизнь не имеет смысла. Центральный мотив драматургии «театра абсурда» — смерть и страх перед ней. «Театр абсурда» отказывается от драматических характеров, демонстрирует болезненные урсдства современного буржуазного общества.

На классическом драматургическом материале, на лучших образцах реалистической литературы совершенствуется мастерство прогрессивных актеров и режиссеров капиталистических стран. Они используют классику для постановки острых современных проблем. Английский актер *Лоренс Оливье́* (р. 1907) в образе Отелло передал гневный протест против зарождающейся буржуазной цивилизации. Гамлет послужил *Полу Ско́филду* (р. 1922) для выражения горестных, трудных раздумий молодого послевоенного поколения европейских интеллигентов, ощутивших свою ответственность за преступления, совершенные в мире. Несколько раньше совсем иной, одинокий, болезненно чувствительный Гамлет французского актера *Жана Луи Барро́* (р. 1910) призывал современников к стойкости, к героической защите высоких идеалов человечности перед лицом насилия. Поэтические образы создал в классических пьесах французский актер *Жерар Фили́п* (1922—1959). Заслуженным успехом у зрителей пользуются постановки пьес Шекспира английским режиссером *Питером Бру́ком* (р. 1925). В 60—70-е годы на сценах неко-

Лоренс Оливье в роли Ричарда III. «Ричард III» У. Шекспира.

Эдуардо Де Филиппо в спектакле «Мэр района Санита». Театр Эдуардо Де Филиппо. Неаполь.

торых западноевропейских театров интересное, своеобразное истолкование получила драматургия Чехова и Горького.

Для театрального искусства капиталистических стран последнего времени характерно множество маленьких профессиональных, полупрофессиональных и непрофессиональных трупп, кочующих из одного населенного пункта в другой; активизация деятельности студенческих театров; растущий протест актеров и режиссеров против коммерции в искусстве. Нередко сценические подмостки молодежь Запада использует для острых политических дискуссий. Театр выходит на улицы, где разыгрываются полуимпровизационные представления.

Почти каждое явление театрального творчества в капиталистических странах пронизано сегодня жестокими внутренними противоречиями, таит в себе столкновение противоположных идейных и эстетических тенденций. В деятельности прогрессивных художников сегодня все больше ощущается влияние искусства социалистического реализма. Большое значение имеют гастроли лучших советских театров за рубежом, постановка русских классических и советских пьес на сценах западноевропейских театров.

Театр стран Азии и Африки

Народы Азии и Африки создали удивительно интересное и самобытное театральное искусство. Старинные восточные театральные представления, от которых нас отделяют многие столетия, во многих современных афро-азиатских странах не только сохранились, но и живут сегодня полнокровной, активной жизнью. Там можно увидеть различные театральные жанры, начиная с древних театрализованных процессий, открывающих национальные праздники, и кончая современными формами театра, созданными по европейскому образцу. Причины этого лежат прежде всего в социальных явлениях и огромной приверженности традициям, характерной для всего искусства афро-азиатского мира.

В развитии театра стран Азии и Африки можно выделить три основных этапа. Первый этап связан с *народным театром,* сформировавшимся на почве народных сказаний и легенд и вобравшим в себя атмосферу народных игр и празднеств, религиозных обрядов и ритуалов.

Персонажи древних преданий и легенд — главные герои народного театра в странах Азии и Африки. Так, храбрый воин и справедливый правитель Рама, жестокий демон Раван, предводитель обезьяньего войска Хануман (персонажи древнеиндийского эпоса «Рамаяна») — непременные участники народных представлений не только в Индии, но и в Индонезии, Кампучии и других странах.

Народный театр тесно связан с искусством народных сказителей. Они ходили из деревни в деревню и рассказывали о героических деяниях и необыкновенных происшествиях давно минувших

Актеры японского театра Кабуки.

дней. В странах арабского Востока их называли *альхаккавати*, в Индии — *катхакали*, в Афганистане — *масхарабозами*. Рассказчики умели «сыграть» своего героя. Они брали себе в помощники музыкантов, певцов, танцовщиков. Так народные сказители, справедливо названные на Востоке прародителями актерского искусства, объединили в своем творчестве поэтический сказ, пение, инструментальную музыку, хореографию.

Колоритная фигура рассказчика всегда была в центре спектакля. Он входил в непосредственный контакт со зрителем, комментировал поведение героев, поучал, морализировал и легко и живо импровизировал на любую заданную тему.

Второй этап в развитии искусства театра стран Азии и Африки связан с формированием *классических театров*.

В классических театрах Индонезии, Вьетнама, Японии, Индии и других стран рассказчику по-прежнему отведено одно из главных мест (иногда его функции передаются хору).

Классический театр сохраняет синтетический характер при определяющей, доминирующей роли музыки. Поэтому европейцы, впервые увидевшие театральные представления в странах Азии, стали относить их к оперному жанру. Так, оперой были названы некоторые классические формы театра Китая. Бенгальская музыкально-танцевальная драма — джатра получила название народной оперы.

Но театр в азиатских странах, в отличие от оперы в европейских, чувства и мысли своих героев выражает не только музыкой и пением, но и танцем, пантомимой, специфической, интонационно-ритмической речью особым языком жестов и подчас приемами цирковой акробатики.

Религия (буддизм, индуизм и др.), являвшаяся на протяжении долгого времени господствующей формой общественного сознания, сыграла большую роль в формировании художественных и эстетических ценностей восточного театра.

Одна из основных особенностей искусства классического театра — художественная условность и символика. Так, например, индийский актер соединяет вместе средний, безымянный и большой пальцы, поднимая вверх указательный и мизинец, и перед зрителем возникает головка грациозной козочки; прижимает полусогнутые ладони друг к другу, и присутствующие видят перед собой бутон нераспустившегося цветка. Представления классического театра играются, как правило, без декораций. Благодаря условности восприятия стул может изображать трон правителя, гору, крепость и т. д. Актеры китайского классического театра, например, свертком красной материи символизируют отрубленную голову, флагом с нарисованными рыбами — водоем, реку, а иногда просто пользуются табличками с надписями «лес», «дворец», «храм» и т. д. Веер в руках японского актера в зависимости от хода событий превращается то в грозное оружие, то в кисточку, которой героиня пишет любовное послание.

Особое место отводится гриму и костюму. Благодаря сложному гриму и пышным костюмам театральные герои предстают перед зрителем в полном блеске своего величия, полновластными вершителями судеб человеческих. Цветовая композиция сценического костюма и особенно грима подчинена выражению психологической сущности героя и его эмоционального состояния.

Трудно установить общую цифру разновидностей театрального грима. Китайский классический театр, например, насчитывает 50—60 основных разновидностей.

Наибольшую известность и признание из многих классических театров получили *санскритский театр* (главным образом благодаря древнеиндийской драматургии, в частности великолепным творениям Калидасы), *классический театр* Китая и японский театр *Но* и *Кабуки*.

Рождение *нового театра* в странах Азии и Африки тесно связано с ростом национального самосознания народа, освободительным, антиколониальным движением, деятельностью широких масс по созданию независимого государства. Театр этот, возникший первоначально как подражательный, копирующий в своей основе европейский образец, с каждым годом набирает новые силы, приобретает национальные, самобытные черты как в сфере драматургии, так и сценического искусства. Становление новых теат-

ральных форм, возникших в результате взаимосвязей различных театральных культур — процесс сложный и далеко не однозначный. Каждая страна решает проблему создания современных форм национального театра по-своему, в зависимости от ряда исторических и социальных причин, уровня развития своей национальной театральной культуры. Большое внимание развитию театральной культуры уделяется в странах, вступивших на путь прогрессивных экономических и социальных преобразований, таких, например, как Лаос.

Особое развитие получила театральная культура в социалистических странах Азии (см. ст. «Театр социалистических стран»).

Театр социалистических стран

Народная власть, утвердившаяся после второй мировой войны в ряде стран Европы и Азии, а в 1959 г. на Кубе, создала новые широкие возможности для развития всех сфер культуры. Мир стал свидетелем подлинного расцвета творческого искусства в этих странах. В постоянном творческом сотрудничестве между собой и советским театром, в борьбе против различного рода буржуазных влияний шло активное формирование социалистических театров. Облик нового театра неразрывно связан с историческим прошлым и национальными особенностями того или иного народа и с сегодняшними условиями его жизни. Но в то же время в этом развитии проявляются общие черты (см. ст. «Искусство стран социализма»).

Творческое содружество театров социалистических стран особенно ярко и плодотворно проявляется в систематически проводимых в Советском Союзе фестивалях драматургии. Уже трижды прошли фестивали драматургии Польши, дважды Чехословакии, проведены фестивали драматургии Болгарии, Венгрии, Румынии, ГДР. В практику вошло приглашение режиссеров и художников для постановки фестивальных спектаклей. Во время фестивалей польской драматургии в советских театрах ставили пьесы польские режиссеры Э. Аксер, Е. Красовский, М. Окопиньский, К. Свинарский, Е. Яроцкий, А. Ковальчик.

В то же время советская драматургия — постоянная и важная часть репертуара театров социалистических стран. Так в творческом содружестве театров стран социализма и советского театра развивается театральное искусство этих стран, творческим методом которого стал социалистический реализм, искусство, утверждающее передовые идеи времени.

В драматургии и на сцене театров социалистических стран видное место занимают темы войны, героической борьбы народа с фашизмом.

Эти темы отражены и албанскими театрами. В развитии театральной культуры *Народной Социалистической Республики Албании* большую роль сыграли любительские театры. Первый профессиональный театр в стране — Народный театр в Тиране был создан в 1944 г. Репертуар театров включает пьесы национальных драматургов, исторические и современные, пьесы классической драматургии.

В театральном искусстве *Народной Республики Болгарии* сочетаются традиции, заложенные русским актером и режиссером *Николаем Осиповичем Массалитúновым* (1880—1961), шедшим в своих режиссерских работах от принципов К. С. Станиславского, и болгарским режиссером *Бояном Данóвским* (1899—1976). В 1947 г. Дановский стал во главе Народного театра имени И. Вазова в Софии. Подчеркивая первостепенную значимость социальной определенности поведения персонажа, Дановский использовал средства сценической условности, яркой зрелищности. Это сказалось и в пору, когда он руководил софийским Сатирическим театром.

Опыт Массалитинова и Дановского нашел развитие в творчестве целого поколения болгарских режиссеров, выросших уже в годы народной власти,— Методия Андонова, Филипа Филипова, Виля Цанкова, Христо Христова и других. В строительстве нового театра после освобождения Болгарии и установления народной власти активно участвовали виднейшие артисты, приобретшие известность еще в довоенные годы, — Крыстю Сарафов, Иван Димов, Владимир Трандафилов, Коста Кисимов, Зорка Йорданова, Марта Попова и другие. Замечательными мастерами проявили себя и такие актеры, как Стефан Гецов, Георгий Калоянчев, Апостол Карамитев, Любомир Кабакчиев.

Венгерскую Народную Республику недаром называют иногда страной прекрасных актеров. В труппе Национального театра — крупнейшего и старейшего театра Венгрии мы встречаемся со многими замечательными мастерами. Это *Тамаш Майóр* (р. 1910) — исполнитель ролей Яго, Тартюфа; Люцифера в «Трагедии человека» И. Мадача, Полежаева в «Беспокой-

ной старости» Л. Рахманова. Это великолепный актер Имре Шинкович, проявивший себя в героических ролях (например, в «Моисее» И. Мадача). Это, наконец, Ференц Каллаи, который в 1974 г. блестяще сыграл роль Городничего в «Ревизоре» (в постановке Г. А. Товстоногова).

В Театре имени И. Мадача выступает *Ференц Бе́шшеньеи* (р. 1919) — создатель замечательного образа Отелло, *Миклош Га́бор* (р. 1919) — выдающийся исполнитель роли Гамлета. В театре «Вигсинхаз» в Будапеште точностью психологической характеристики и высоким мастерством диалога привлекают такие мастера, как Ева Руткаи, Мария Шуйок, Иван Дарваш.

Пафос антифашистской борьбы определил главное в исканиях выдающегося писателя, поэта, драматурга, режиссера и теоретика театра, создателя одного из ведущих театров *Германской Демократической Республики* — «Берлинер ансамбль» (1949) — *Бертольта Брехта* (1898—1956; см. т. 11 ДЭ, ст. «Бертольт Брехт»). Брехт начал свою разностороннюю деятельность в театре еще в предвоенные годы. Но именно в ГДР — в первом немецком государстве рабочих и крестьян — он получил широкие возможности для практического осуществления своих новаторских идей. Брехт называл созданный им театр *эпическим*. Он стремился к тому, чтобы вызвать в зрителе желание задуматься над тем, что происходит на сцене, проникнуть в сущность общественных явлений и прийти к осознанию необходимости активно вмешиваться в революционную перестройку мира. Для этого он прибегал к так называемому «эффекту очуждения», т. е. так изображал явления жизни, чтобы зритель увидел их с необычной стороны. Брехт стремился преодолеть привычное представление о том или ином явлении, проникнуть в его сущность.

Соратницей Брехта была *Елена Ве́йгель* (1900—1971) — первая исполнительница главной роли в пьесе Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» и роли Пелагеи Власовой в инсценированной Брехтом повести Горького «Мать».

Творческие принципы Брехта нашли свое развитие в деятельности его учеников и соратников — режиссеров Манфреда Векверта, Бенно Бессона, возглавлявшего с начала 70-х годов в Берлине театр «Фольксбюне» («Народная сцена»).

Один из самых молодых театров столицы ГДР — Театр имени М. Горького, созданный в 1950 г. режиссером *Максимом Ва́ллентином* (р. 1904), строит свою деятельность, опираясь на творческие идеи К. С. Станиславского. Немецким театром имени М. Рейнхардта в Берлине в 1963 — 1970 гг. руководил один из старейших актеров и режиссеров *Вольфганг Хейнц* (р. 1900) — создатель многих образов в классическом (в пьесах Шекспира, Шиллера, Лессинга) и современном репертуаре. Хейнц поставил много русских классических и советских пьес («Мещане» и «Сомов и другие» М. Горького, «Мой друг» Н. Погодина, «Дракон» Е. Шварца и др.).

Свой вклад в развитие театрального искусства ГДР вносят не только театры Берлина. Так, под руководством Ханса Ансельма Пертена интересные спектакли показал «Фолькстеатр» в портовом городе Ростоке. Плодотворна деятельность таких режиссеров, как Карл Кайзер в Лейпциге, Фриц Бенневиц в Веймаре, Хорст Шёнеман в Галле.

Театр *Польской Народной Республики* богат творчески активными, ищущими режиссерами. В их числе — Адам Ханушкевич — руководитель и актер Национального театра, Эрвин Аксер — руководитель Современного театра (театр «Вспулчесны») в Варшаве, Януш Варминьский — главный режиссер варшавского театра «Атенеум», Казимеж Деймек, Ежи Яроцкий, Казимеж Браун. Крупнейшим режиссером был Конрад Свинарский — создатель постановки «Дзядов» Мицкевича (Старый театр имени Х. Моджеевской в Кракове). В их творчестве нашли развитие традиции мастеров польской сцены старшего поколения — *Леона Ши́ллера* (1887—1954), *Юлиуша Остэ́рвы* (1885—1947), *Стефана Яра́ча* (1883—1945).

Не менее богато талантами и польское актерское искусство. Трагедийный темперамент *Ирены Эйхлеру́вны* (р. 1908) одухотворяет образы классических и современных пьес — от Клитемнестры в «Агамемноне» Эсхила до Мамаши Кураж в одноименной пьесе Брехта. Артистом большой силы мысли был *Яцек Вощеро́вич* (1904—1970), создавший образ В. И. Ленина в постановке «Человек с ружьем» Н. Погодина на сцене Национального театра в Варшаве. Широта возможностей актера сказалась в том, что он выступал в таких разноплановых ролях, как Ричард III в одноименной трагедии Шекспира и Тарелкин в «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина, в которых острый драматизм сочетался с саркастической буффонадой.

Сосредоточенное раскрытие напряженной внутренней жизни персонажа, при строгом отборе выразительных средств, характеризует артистический стиль *Густава Холу́бека* (р. 1923). Среди его лучших ролей — образы классической и современной драмы, а особенно удачная — роль инженера Чешкова в пьесе советского драматурга И. Дворецкого «Человек со стороны». Лучшие реалистические традиции польской актерской школы продолжает *Тадеуш Ломницкий* (р. 1927) — создатель таких разнохарактерных

Сцена из спектакля «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта. Театр «Берлинер ансамбль». Берлин. ГДР. В роли Мамаши Кураж Е. Вейгель.

Сцена из спектакля «Потерянное письмо» Й. Л. Караджале. Национальный театр имени Й. Л. Караджале. Бухарест. СРР.

Сцена из спектакля «Первый день свободы» Л. Кручковского. Театр «Выбжеже». Гданьск. ПНР.

Сцена из спектакля «На грани безумия» М. Крлежи. Югославский драматический театр. Белград. СФРЮ.

образов, как Кордиан в одноименной драме Словацкого и Артуро Уи («Карьера Артура Уи» Брехта).

Мастером реалистической лепки характера выступает *Ян Свидерский* (р. 1916). Он с равной свободой владеет и стихией трагедии, и стихией комедии, умеет передать и сочную характерность (Мендель в «Закате» И. Бабеля), и пронизанный противоречиями духовный мир героя современной западноевропейской драмы (Мебиус в «Физиках» Ф. Дюрренматта).

Интересный театральный коллектив работает в городе Нова-Хута под Краковом. Здесь в 1955 г. Кристина Скушанка и Ежи Красовский создали театр «Людовы» (Народный).

Национальный театр *Социалистической Республики Румынии* в Бухаресте носит имя выдающегося комедиографа *Йона Луки Караджале*, чье творческое наследие и сегодня определяет пути развития румынского театра. Драматургия Караджале получила новую сценическую жизнь на румынской сцене. *Раду Белиган* (р. 1918; ныне директор Национального театра в Бухаресте) создал ряд блестящих комедийных образов в пьесах этого писателя (Вентуриано в «Бур-

Сцена из спектакля «Эта маленькая земля» Г. Джагарова. Народный театр имени И. Вазова. София. НРБ.

Сцена из спектакля «Тигр и гиена». Ш. Петёфи. Театр «Талия». Будапешт. ВНР.

Сцена из спектакля «Разбойник» К. Чапека. Театр «На Виноградах». Прага. ЧССР.

ной ночи», Данданаке в «Потерянном письме»). Но комедийно-сатирический жанр, так щедро и разнообразно представленный в современном театре Румынии, не исчерпывает его исканий.

В Театре имени Лючии Стурдзы Буландры его руководитель — режиссер, актер и художник *Ливиу Чуле́й* (р. 1923) с успехом поставил «Трехгрошовую оперу» Брехта, «Потерянное письмо» Караджале.

На сценах театров *Чехословацкой Социалистической Республики* ставятся лучшие отечественные и зарубежные пьесы. В Национальном театре в Праге ставилась пьеса «Из жизни насекомых», написанная К. Чапеком вместе с братом Йозефом. Режиссер *Мирослав Маха́чек* и художник *Йозеф Сво́бода* (р. 1920) дали злую и беспощадную сатиру на буржуазный мир. Интересной работой театра стал «Генрих V» Шекспира (режиссер М. Махачек). Спектакль талантливо и своеобразно оформил Й. Свобода. Сложный, противоречивый характер Генриха V создал актер Людек Мунзар.

В театре «На Виноградах» в Праге пьесу К. Чапека «Разбойник» поставил режиссер Франтишек Штепанский. Иронично, весело выразил основную мысль писателя — протест против мещанской ограниченности — исполнитель главной роли Яромир Ганзлик.

Репертуар театра включает произведения отечественной классической и современной драматургии, пьесы советских авторов.

Интересные театральные коллективы работают в Братиславе. Многие спектакли Национального театра оформляет художник *Ладислав Вы́ходил* (р. 1920). Режиссер братиславского театра «Новая сцена» Милош Петр поставил пьесу А. Чехова «Три сестры». Верное понимание стиля автора передано в спектакле и игрой актеров Евы Русановой, Изы Рапайчовой, Ярмилы Каленичовой. В центре спектакля — драматический образ Тузенбаха (актер Мартин Хуба).

Большой любовью у зрителей Чехословакии и многих других стран пользуется театр «Пантомима на Забрадли» в Праге. Им руководит *Ладислав Фи́алка* (р. 1931), создавший свою труппу при «Театре на Забрадли». В своих пантомимах он утверждает радость жизни, стремление к свету и добру.

Своеобразен облик театра *Социалистической Федеративной Республики Югославии*. В каждой из шести республик этой страны (Сербии, Хорватии, Словении, Македонии, Черногории, Боснии и Герцого-

вине) существуют Национальные театры. В трех из них (в Сербии, Словении и Хорватии) они были созданы во второй половине XIX в., в остальных — начали активную деятельность только после 1945 г. Значительный вклад в становление югославского театра внес выдающийся режиссер *Бранко Гавéлла* (1885—1962). Гавелла был основателем Драматического театра в Загребе, ныне носящего его имя.

Один из ведущих театров страны — Югославский драматический театр в Белграде создан в 1948 г. Долгое время его руководителем был режиссер *Боян Стýпица* (1910—1970), утверждавший принципы сценического реализма. Под руководством Ступицы сформировался коллектив Югославского драматического театра, в который входят актеры Миливое Живанович, Любо Тадич, Стево Жигон, Мария Црнобори, режиссеры Мирослав Белович, Мата Милошевич и другие.

Театр *Социалистической Республики Вьетнам* в основном развивает актуальную тематику (восстановление народного хозяйства после всенародной войны против интервентов, объединение страны и др.). Регулярно проводятся театральные фестивали профессиональных и самодеятельных коллективов. Наряду с «разговорным» (драматическим) театром — *кить-ной* развиваются классический театр Вьетнама — *туонг* (его характерные черты: условная манера исполнения, отсутствие декораций, большая роль музыки, танца), обновленный театр — *кай-лыонг*, использующий элементы туонга, и импровизационный народный театр — *тео*. Возрождается старинное искусство народного кукольного театра.

После образования *Китайской Народной Республики* в 1949 г. был создан комитет по проведению театральной реформы. В 1952 г. на первом Всекитайском смотре театра и драмы было представлено свыше 150 пьес 23 видов классического китайского театра (см. ст. «Театр стран Азии и Африки»). В 1960-х годах классический репертуар стал подвергаться резкой критике. Появились произведения, посвященные «актуальным проблемам» политической и экономической жизни. В 1963—1964 гг. был поставлен вопрос о замене классических пьес современными.

Большое значение в становлении театра *Корейской Народно-Демократической Республики* имели постановки произведений национальных драматургов. В 1947—1949 гг. начали работать Государственный народный художественный театр (ныне Пхеньянский городской театр), Государственный театр (ныне Государственный драматический театр), Труппа Корейской народной армии и другие коллективы, развивающие лучшие национальные традиции, использующие опыт других социалистических стран. В репертуаре — пьесы, посвященные активному участию масс в строительстве социализма, становлению народной власти и другим важным темам. В конце 60-х — начале 70-х годов наряду с современными и историческими пьесами в театрах КНДР ставятся пьесы, посвященные национально-освободительному движению: «Над уровнем моря» в Государственном драматическом театре, «Пусан», «Факел Почхонбо», «Зеленая сосна», «Наша мать» Ким Сона — в Государственном драматическом театре «Чхоллима».

Профессиональные театры *Монгольской Народной Республики* возникли из драматических кружков. Спектакли ставились в традициях народных представлений.

В 1963 г. ведущий театр республики — Государственный музыкальный драматический театр разделился на Государственный театр оперы и балета и Государственный театр драмы имени Д. Нацагдоржа. В репертуаре театров — пьесы монгольских драматургов, произведения советских авторов, русской и европейской классики. В 1971—1972 гг. в Театре оперы и балета состоялись премьеры оперы «Князь Игорь» А. Бородина и балета С. Прокофьева «Золушка». Театр драмы имени Д. Нацагдоржа поставил «Царя Эдипа» Софокла, «Кавказский меловой круг» Б. Брехта и «Мать Оролма» монгольского драматурга Д. Намдага. В Улан-Баторе работают также Центральный детский театр, Театр кукол. Музыкально-драматические театры имеются во многих городах Монголии. Например, в 1972 г. музыкальной драмой «Утерянная печать» композитора Д. Лувсаншарава открылся музыкально-драматический театр в городе Улангоме.

После победы народной революции на Кубе в 1959 г. и образования *Республики Куба* там началось бурное развитие театрального искусства. Были созданы профессиональные и самодеятельные коллективы в провинции, театры для детей и юношества. В Гаване работают Национальный театр Кубы, Экспериментальный театр, Национальный кукольный театр, Дом театра. С программой обновления национального искусства выступил Театр-студия, основанный в Гаване в 1958 г.

Проводятся массовые театральные представления агитационного характера. Организуются фестивали рабоче-крестьянского театра, фестивали латиноамериканского театра. В 1960—1970-е годы в репертуар входят произведения мировой классической драматургии, пьесы кубинских авторов.

Театр нашей Родины до Великой Октябрьской социалистической революции

Народные истоки русского театра

Русский театр зародился в глубокой древности. Первые шаги театра у славян, как и у других народов, связаны с различными обрядами. Так, перед охотой предки славян исполняли особые танцы. Один или несколько участников изображали зверей, остальные — охотников. В других обрядах изображалось, как сеют и выращивают просо, как убирают и обрабатывают лен. Древние славяне, как и все народы в древности, не могли объяснить явления природы и верили, что обряды, танцы, хороводы помогут им во время настоящей охоты, обеспечат хороший урожай в поле (см. ст. «Древнейшие формы театральных представлений»).

Наблюдая, как с наступлением весны пробуждается природа и как осенью она вновь засыпает, люди думали, что это зависит от рождения и смерти особого божества. В честь этого божества совершались специальные обряды, устраивались праздники с жертвоприношениями. Нужно было задобрить божество, сделать так, чтобы оно проснулось как можно раньше. Тогда полнее успеют налиться колосья, крупнее вырастут плоды. Разбудить и задобрить божество легче всего было весельем, шутками, смехом. Поэтому предвесенние народные праздники были самыми веселыми и жизнерадостными.

Божество изображали чучелом. Божеством мог быть и специально наряженный человек. Сначала божеству поклонялись, показывали, что боятся его. Если это был ряженый — с готовностью выполняли все его приказы. Но потом все вместе под шутки и смех издевались над божеством. Чучело разрывали на части, топили в реке или сжигали. С ряженого срывали одежды, иногда избивали. Это означало, что божество убито. И чем веселее было это ритуальное «убийство», тем скорее божество должно было возродиться вновь и принести с собой возрождение всей природы.

Проходили века. Представления людей о мире менялись. Со временем вместо божества стали изображать царя или воеводу, помещика или купца. Им тоже сначала кланялись, выполняли все приказы, а потом под шутки и смех издевались над ними.

Во всех этих обрядах, играх, праздниках постепенно начали выделяться люди, которые своим умением петь, плясать, рассказывать сказки, балагурить, играть на музыкальных инструментах привлекали всеобщее внимание. Это были первые артисты Древней Руси — *скоморохи*. Они рядились в специальные одежды, надевали маски, преображались в другие существа.

Одно из таких скоморошьих игрищ описывает очевидец. Он рассказывает, что скоморох, изображавший воеводу, наряжался в высокую шапку из

Медведь с козой забавляются. Медвежья потеха. Лубочная картина.

дубовой коры, садился на колоду, подбоченивался и смотрел на всех свысока. Другие сначала униженно ему кланялись, подносили «поминки» — подарки. Потом появлялись еще два скомороха, садились воеводе на плечи и начинали его тузить, приговаривая: «Ой, боярин, ой, воевода! Любо тебе было поминки брать да людей безвинных обижать!.. Ну-ка, брат, вези нас на расправу с самим собой».

Такие сценки можно назвать *первыми спектаклями народного театра.*

Русский театр XVII—XVIII вв.

В XVII—XVIII вв. на Руси одновременно существует театр *народный* и *профессиональный.*

В XVII в. достигает своего расцвета искусство скоморохов. По словам А. М. Горького, «они разносили по всей стране «лицедейства» и песни о событиях «великой смуты», об «Ивашке Болотникове», о боях, победах и гибели Степана Разина». Против бояр и воевод было направлено представление скоморохов о холопах и боярине. Помещик изображался толстяком с огромным брюхом. Двое скоморохов в лохмотьях и лаптях гоняли его из стороны в сторону прутьями, а остальные кричали: «Добрые люди, посмотрите, как холопы из господ жир вытряхивают». Церковь и правительство боролись против скоморохов. По царским указам XVII в. они подлежали наказанию и ссылке. Музыкальные инструменты, маски ломали и жгли. Однако никакие репрессии не могли убить любимого народом искусства.

К XVII в. относится первое упоминание о представлениях *кукольного театра.* Главный герой народных кукольных комедий — непобедимый Петрушка (см. ст. «Кукольный театр»). Большой популярностью пользуются представления с «ученым» медведем — «медвежья потеха».

К 70—80-м годам XVII в. относится возникновение *школьного театра* в России. Его организаторами были преподаватели духовной школы (впоследствии Славяно-греко-латинская академия), а актерами — учащиеся.

У истоков школьного театра стоял известный политический деятель того времени и драматург *Симеон Полоцкий* (1629—1680). Русский школьный театр отличался злободневностью, стремлением отвечать на насущные потребности времени.

В XVIII в. большую роль в жизни школьного театра сыграл известный общественный деятель и писатель *Феофан Прокопович* (1681—1736). Он написал пьесу «Владимир», ставшую вершиной драматургии школьного театра. В образах языческих жрецов, боровшихся с киевским князем Владимиром, современники легко угадывали врагов петровских реформ. Приближая пьесу к современности, Прокопович использовал в ней некоторые приемы народного театра, особенно в комических сценах.

В XVIII в. народный театр переходит от коротких сценок к большим по объему спектаклям. Широкое распространение получили представления *устной народной драмы* «Царь Максимильян». Главный герой — принц Адольф борется со своим отцом за «праведную» веру. Однако дело тут не в вере, а в борьбе против царя. Симпатии и исполнителей и зрителей постоянно были на стороне Адольфа.

Ф. Г. Волков. Портрет работы А. П. Лосенко. 1763.

В середине XVIII в. появляется другой популярный спектакль — «Лодка». В его основе — инсценировка известной русской песни «Вниз по матушке по Волге». Главным героем был бесстрашный атаман шайки разбойников, защищавший интересы простого народа.

17 октября 1672 г. при дворе царя Алексея Михайловича состоялся первый спектакль профессионального театра. Назывался он «Артаксерксово действо» (использовалась библейская легенда). Организацией придворного театра руководил пастор одной из церквей Немецкой слободы Иоганн Грегори. Однако идея устройства театра принадлежала ближайшему сподвижнику царя боярину Артамону Матвееву. Для спектаклей в селе Преображенском под Москвой было построено специальное здание — «Комедийная хоромина».

Позже представления перенесли в Москву, в одно из помещений Кремля. Существовал театр до 1676 г. Кроме иностранцев его актерами были и русские, в большинстве дети мещан и мелких служащих. Хотя на спектаклях мог присутствовать только царь и его приближенные, придворный театр XVII в. сыграл положительную роль в истории русского театрального искусства.

Первые попытки устроить профессиональный театр в XVIII в. связаны с именем Петра I. В 1702 г. по его распоряжению в Москву пригласили труппу немецких актеров под руководством Кунста. Петр I хотел создать театр, в который могли бы приходить все желающие. Такой театр должен был стать идеологическим защитником его преобразований. Но спектакли не пользовались успехом у москвичей. Репертуар, составленный в основном из пьес немецких драматургов, не перекликался с событиями русской жизни. В 1706 г. спектакли в Москве прекратились.

В 1719 г. Петр I еще раз пробует организовать общедоступный профессиональный театр, но теперь уже в Петербурге. Руководителем труппы был иностранец Манн. Однако и этот театр не оправдал возлагавшихся на него надежд.

В 30—50-х годах XVIII в. в России побывало множество трупп — из Германии, Франции, Италии. Однако их спектакли не были общедоступными. Театр могли посещать только придворные. Наибольшей популярностью у таких зрителей пользовались пышные, парадные оперно-балетные представления на сюжеты из мифологии и истории. Придворные спектакли гастролеров были чужды театральной традиции русского народа.

Одновременно в Москве, Петербурге и других крупных городах получил распространение театр *«охочих комедиантов»*. Артистами в таких театрах были мелкие чиновники, учащиеся, грамотные ремесленники, рабочие, солдаты.

Репертуар вначале состоял из мелких сценок комического или фарсового характера. Затем появляются интермедии, а вслед за ними и большие по размеру спектакли, чаще всего инсценировки популярных в то время произведений литературы. «Охочие комедианты» устраивали представления в специально приготовленном помещении. Извещения о спектаклях иногда публиковались даже в газетах. За вход полагалась невысокая плата. Театр «охочих комедиантов» объединял черты народного и профессионального театров.

К середине 50-х годов XVIII в. потребность в постоянно действующем профессиональном театре, доступном широким массам населения, стала настолько острой, что ее ощутили даже при дворе.

К этому времени уже существовала национальная русская драматургия А. П. Сумарокова и М. В. Ломоносова. И вот в 1756 г. был подписан указ об образовании национального русского театра. Его директором стал А. П. Сумароков. Однако ведущая роль в нем принадлежала выдающемуся театральному деятелю *Федору Григорьевичу Во́лкову* (1729—1763).

Волков был выходцем из купеческой семьи. Посланный из Ярославля в Москву учиться торговому делу, он ходит в театр, жадно изучает все, что имеет отношение к театру.

Вернувшись в Ярославль, Волков принимается за устройство театра, первые спектакли которого нача-

Сцена из спектакля «Недоросль» Д. И. Фонвизина. XVIII в.

лись в 1750 г. Театр понравился ярославцам. Вскоре на средства зрителей было выстроено театральное здание. Руководимый Волковым театр был близок по своему характеру театру «охочих комедиантов».

Слух о спектаклях в Ярославле дошел до столицы. Актеров вызвали в Петербург, и после недолгой дополнительной подготовки они составили основу труппы открывшегося в 1756 г. *русского профессионального театра*. А за Волковым навсегда осталось данное ему В. Г. Белинским имя отца русского театра.

У Волкова было огромное актерское дарование. Он играл самые разнообразные роли, но ближе всего ему были персонажи героико-патриотического характера. Достоверно известно, что Волков исполнял роль Оскольда в трагедии Сумарокова «Семира», Американца в балете «Прибежище добродетели» (в балете были сцены, исполнявшиеся драматическими актерами), а также участвовал в торжественном прологе «Новые лавры». Все роли требовали повышенной эмоциональности, патетического звучания, торжественности. Обладал Волков и талантом постановщика. Он был главным устроителем маскарада «Торжествующая Минерва», которым отмечалось воцарение Екатерины II.

С 1756 г. и до конца XVIII в. русское театральное искусство развивалось исключительно быстро. Кроме государственных появляются *частные* профессиональные труппы, а также большое число *любительских* коллективов. Получает широкое распространение *крепостной театр*.

В Петербурге из числа частных выделялся театр на Царицыном лугу. В его репертуаре были преимущественно пьесы русских драматургов, в том числе сатирические комедии и комические оперы. В Москве с 1780 г. успешно работал так называемый Петровский театр, руководимый Медоксом.

Наиболее известные крепостные театры были в имениях Шереметевых, Юсуповых, Воронцовых. В этих театрах, рассчитанных на вкусы аристократической публики, ставились чаще всего французские оперы, пышные балеты.

Богатые владельцы крепостных театров не жалели средств на декорации, костюмы, на обучение актеров, но сами актеры, художники, бутафоры часто жили впроголодь. Вечером занятые в театре, утром они могли быть посланы на работу в поле, в барские конюшни, на скотный двор. Актеров, музыкантов часто продавали и перепродавали.

Первые спектакли профессионального русского театра отвечали всем требованиям господствовавшего тогда литературно-художественного направления — *классицизма*. Героями трагедий могли быть лишь цари, князья, вельможи. Простой народ выступал только в ролях слуг. Образцовой драматургией классицизма можно считать трагедии А. П. Сумарокова и М. В. Ломоносова.

Но уже вскоре стали появляться пьесы, авторы которых придерживались нового литературно-художественного направления — *сентиментализма*. Проблемы, выдвигавшиеся в этих пьесах, были ближе к действительности. Герои их говорили о делах и заботах, волновавших простых людей. Виднейшим драматургом сентиментализма был М. М. Херасков.

Вершиной развития драматургии и театра в XVIII в. стала комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль». Здесь впервые остро и смело говорилось о пагубном влиянии крепостного права на все стороны жизни (см. т. 11 ДЭ, ст. «Д. И. Фонвизин»).

Больших высот достигло актерское искусство. Выдающимся актерским талантом обладали *И. А. Дмитре́вский* и *Я. Д. Шу́мский*, начавшие свою сценическую деятельность в Ярославле вместе с Ф. Г. Волковым. Одной из первых актрис русского театра была *Т. М. Троепо́льская*. Ярким дарованием отличалась актриса крепостного театра графа Шереметева *П. И. Жемчуго́ва*.

Вобрав и развив лучшие черты народной театральной культуры, профессиональный русский театр достиг к концу XVIII в. такого уровня, который позволяет говорить о нем как о фундаменте всех последующих достижений.

Русский театр XIX в.

Начало XIX в.— это годы героической борьбы русского народа с армиями Наполеона. На русской сцене того времени с огромным успехом идут пьесы, зовущие на борьбу за отечество, прославляющие подвиги героев во имя Родины. Наибольшей популярностью пользовались трагедии В. А. Озерова. В его произведениях раскрылось дарование замечательных трагических актеров *Алексея Семёновича Яковлева* (1773—1817) и *Екатерины Семёновны Семёновой* (1786—1849).

Представление трагедии Озерова «Дмитрий Донской» с Яковлевым и Семёновой в главных ролях в петербургском Большом театре надолго запомнилось современникам. Премьера состоялась за несколько месяцев до заключения Тильзитского мира, который многие считали унизительным для России. И когда со сцены прозвучали слова: «Ах! Лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный!» — в зрительном зале раздался гром рукоплесканий. Героические образы, созданные на сцене Яковлевым и Семёновой, прославляли подвиг, вызывали горячие патриотические чувства в зрительном зале. Их игру высоко оценил Пушкин. Искусство этих актеров разрушало условность старой манеры игры, прокладывало дорогу театру нового времени.

Большое значение в театральной жизни России первой четверти XIX в. имела деятельность декабристов. Политическую свободу они считали необходимым условием развития русского сценического искусства. Декабристы требовали от театра правдивого изображения жизни, обличения крепостничества и самодержавия, пропаганды высоких гражданских идеалов, любви к свободе.

Вопросы театральной эстетики разрабатывал Пушкин. Он отстаивал в русском театре принципы подлинной народности. Гениальными новаторскими произведениями этого периода были комедия Грибоедова «Горе от ума» и трагедия Пушкина «Борис Годунов».

В 1824 г. открывается *Малый театр в Москве*, а в 1832 г. — *Александринский в Петербурге*. Эти два театра по сути и явились основой русской театральной культуры. Театр постепенно становится в центре внимания общественной жизни России. Огромное значение искусству сцены придавала передовая революционно-демократическая интеллигенция во главе с В. Г. Белинским, считавшим, что театр есть «...исключительно самовластный властелин наших чувств, готовый во всякое время и при всех обстоятельствах возбуждать и волновать их».

Силу влияния театра понимало и царское правительство. Над театром устанавливается строгий цензурный надзор. Особенно был тяжел гнет цензуры во время царствования Николая I, после поражения восстания декабристов в 1825 г. С большим трудом, исковерканные цензурой попадают на сцену пьесы Грибоедова, Пушкина, Лермонтова. Этапное значение для судеб русской сцены имела постановка «Ревизора» Гоголя в 1836 г. Впервые театр с такой остротой и смелостью вмешивался в жизнь, стремился оказывать влияние на решение злободневных социальных проблем.

Великим художником сцены в это время жестокой и мрачной реакции был актер-романтик *Павел Степанович Мочáлов* (1800— 1848). Он стал выразителем тоски, боли, отчаяния целого поколения, стремления к бунту против гнета, произвола и насилия власти царского самодержавия. Его игра в трагедиях Шекспира, в драмах Шиллера потрясала зрителей. Публика забывала обо всем, прощала бедность и небрежность оформления спектакля, когда на сцену выходил Ричард III — Мочалов. Они видели перед собой демона зла, горбуна с пылающими глазами, с неукротимой энергией, безжалостно сметающей все на своем пути к поставленной цели. Вершиной творчества Мочалова стала роль Гамлета.

«...Какой могучий, какой страшный художник!» — с восхищением писал В. Г. Белинский о Мочалове в этой роли.

Одновременно с Мочаловым на сцене Малого театра играл выдающийся русский актер *Михаил Семёнович Щепкин*. Щепкин стал основоположником сценического реализма, актером, создавшим незабываемые образы в пьесах Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева и во многих других произведениях русской и зарубежной драматургии (см. ст. «М. С. Щепкин»).

Кроме Щепкина и Мочалова большой любовью и популярностью пользуются такие актеры, как прославленный комик *В. И. Живокúни*, замечательные артисты Александринского театра *В. Н. Áсенкова*, *А. Е. Марты́нов*. Любимцем аристократической публики Петербурга был знаменитый трагический актер *В. А. Караты́гин*. Большое значение для реформы русского сценического искусства первой половины XIX в., утверждения правды на сцене имело творчество Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, критические статьи Белинского, Герцена.

Общественный подъем, вызванный развитием освободительного движения с конца 50-годов, бурный экономический рост страны, философские, публицистические произведения Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, возглавивших передовые прогрессивные силы общества в борьбе за освобождение народа, оказали большое влияние на развитие русского театра XIX в.

Государственный академический Малый театр. Москва.

Слева направо: П. С. Мочалов.

М. С. Щепкин (*в центре*) в роли Фамусова. «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

П. М. Садовский в роли Любима Торцова. «Бедность не порок» А. Н. Островского.

С появлением на сцене пьес великого русского драматурга *А. Н. Островского* в истории русского театра наступает новая эпоха. Драматургия Островского — это целый театр, и в этом театре выросла плеяда талантливейших актеров, прославивших русское театральное искусство (см. т. 11 ДЭ, ст. «А. Н. Островский»). И. А. Гончаров писал Островскому: «Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас, мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр». Он по справедливости должен называться: «Театр Островского». Кроме пьес Островского в русской драматургии второй половины XIX в. появляются пьесы А. В. Сухово-Кобылина, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. К. Толстого, Л. Н. Толстого. Русский театр идет по пути утверждения правды, *реализма*.

Первое представление пьесы Островского состоялось 14 января 1853 г. на сцене Малого театра. В этот день была сыграна комедия «Не в свои сани не садись». Главные роли исполняли Л. П. Никулина-

Александринский театр (ныне Ленинградский государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина).

Слева направо: А. Е. Мартынов.

М. Г. Савина в роли Верочки. «Месяц в деревне» И. С. Тургенева.

В. Н. Давыдов в роли Городничего. «Ревизор» Н. В. Гоголя.

К. А. Варламов в роли Яичницы. «Женитьба» Н. В. Гоголя.

Косицкая и П. М. Садовский — два замечательных актера Малого театра, талант которых полностью раскрылся именно в пьесах Островского. Спектакль имел необыкновенный успех.

Во второй половине XIX в. значительно увеличивается интерес к русской современной драме. Революционно-демократическая критика во главе с Чернышевским и Добролюбовым поддерживает драматургию Островского, обличающую темное царство купцов-самодуров, продажность и лицемерие бюрократической машины русского самодержавия.

В 50—70-е годы XIX в. большое общественное значение приобретает Малый театр. Его роль в культурной жизни России чрезвычайно велика. Недаром Малый театр за его высокую просветительскую и воспитательную роль называли *вторым университетом*. Он утвердил на сцене драматургию Островского. После первой постановки комедии «Не в свои сани не садись» Островский все свои пьесы отдает на сцену Малого театра. Сблизившись со многими талантливыми артистами, Островский сам принимает участие в постановке своих произведений. Его пьесы — целая

П. А. Стрепетова. Портрет работы Н. А. Ярошенко. 1884.

эпоха, новый этап в развитии русского сценического искусства. Именно в пьесах Островского раскрылся талант крупнейшего актера Малого театра *Прова Михайловича Садо́вского* (1818—1872). Исполнение артистом роли Любима Торцова в пьесе «Бедность не порок» Островского стало одним из высочайших достижений артиста. Современник Садовского писатель и актер И. Ф. Горбунов вспоминал, как один из зрителей воскликнул: «...Любим Торцов — правда!.. воплощенная правда выступила на сцену». Садовский сыграл 30 ролей в репертуаре Островского. Его герои, казалось, пришли на сцену из самой жизни, зритель узнавал в них хорошо знакомых людей. Садовский своим творчеством продолжал принципы великого актера-реалиста Щепкина. Он стал родоначальником целой династии актеров.

Вместе с Садовским на сцене Малого театра играла выдающаяся русская трагическая актриса *Любовь Павловна Нику́лина-Коси́цкая* (1827—1868). Она была первой и одной из самых замечательных исполнительниц Катерины в «Грозе» Островского. В ее даровании сочетались черты романтической приподнятости и глубокой реалистической правды в изображении человеческих чувств и переживаний. Творчество Никулиной-Косицкой оказало влияние на искусство многих актрис русского театра. *Полина Антипьевна Стре́петова* (1850—1903), крупнейшая провинциальная трагическая актриса, навсегда запомнила ее игру на сцене. Встреча с Никулиной-Косицкой помогла Стрепетовой стать большой актрисой. Традиции искусства Никулиной-Косицкой сказались также в творчестве великой трагической актрисы Малого театра М. Н. Ермоловой.

Передовые, демократические стремления талантливейших актеров Малого театра постоянно вызывали ожесточенное сопротивление со стороны театрального начальства и цензуры. Многие пьесы Островского, несмотря на их успех у зрителей, часто снимались с представления. И все же пьесы Островского все прочнее входят в репертуар театра, оказывая влияние и на других драматургов. В сценическом искусстве продолжают совершенствоваться творческие принципы Щепкина. Основой труппы Малого театра 50—70-х годов XIX в. становятся такие актеры, как *П. М. Садовский, Л. П. Никулина-Косицкая, С. В. Шумский, С. В. Васильев, И. В. Самарин.*

В 80—90-е годы XIX в. после убийства народовольцами Александра II усиливается наступление реакции. Цензурный гнет особенно тяжело сказался на репертуаре театра. Малый театр переживает один из самых сложных и противоречивых периодов своей истории. Основой творчества крупнейших актеров Малого театра стала классика.

Постановки драм Шиллера, Шекспира, Лопе де Вега, Гюго с участием величайшей трагической актрисы *Марии Николаевны Ермо́ловой* стали событиями в театральной жизни Москвы (см. ст. «М. Н. Ермолова»). В этих спектаклях зритель видел утверждение героических идей, прославление гражданского подвига, призыв к борьбе с произволом и насилием.

Труппа Малого театра в конце XIX в. была необыкновенно богата талантливейшими актерами. На его сцене в это время играли *Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, М. П. Садовский, О. О. Садовская, А. И. Южин-Сумбатов, А. П. Ленский* — крупнейшие художники, творчество которых составляет целую эпоху в истории сценического искусства. Они явились замечательными продолжателями славных традиций Малого театра, его искусства глубокой жизненной правды, хранителями заветов Щепкина, Мочалова, Прова Садовского.

Александринский театр в Петербурге в первые десятилетия второй половины XIX в. переживает наиболее трудный период своей истории. Большое влияние на судьбу театра всегда оказывала его близость к царскому двору. Дирекция императорских театров с нескрываемым пренебрежением относилась к русской драматической труппе. Явное предпочтение отдавали иностранным актерам и балету. Искусство актеров Александринского театра развивается в основном в направлении совершенствования внешних приемов выражения. Величайшим мастером перевоплощения, виртуозно владевшим техникой актерского искусства, был *Василий Васильевич Само́йлов* (1813—1887), создававший жизненно достоверные, сценически эффектные образы.

Творчество талантливейшего актера-гуманиста *Александра Евстафьевича Мартынова* (1816—1860),

М. С. Щепкин. Рисунок Т. Г. Шевченко.

создателя целого ряда образов «маленьких людей», защищавшего их право на счастье, было исключением для Александринского театра тех лет. Он играл Подколесина в «Женитьбе» и Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя, Мошкина в «Холостяке» Тургенева, много ролей из репертуара Островского. Одним из высочайших достижений артиста был образ Тихона в «Грозе» Островского. Мартынов был одинок в театре, ранняя смерть унесла его в расцвете творческих сил. Близкий Мартынову по направлению своего таланта *П. В. Васи́льев* в конце концов вынужден был покинуть столичную сцену.

Политическая реакция 80—90-х годов особенно остро сказалась на судьбе Александринского театра. Засилье бюрократов в руководстве театра пагубно влияло на его репертуар, делало театр далеким от прогрессивного общественного движения. И все же в эти годы Александринский театр был значительным явлением в художественной жизни России. Своей славой он обязан замечательным актерам, пришедшим в труппу театра в 70—80-х годах. *Мария Гавриловна Са́вина* (1854—1915) — великолепная актриса, обладавшая тонкостью, изысканностью мастерства, умением предельно сжато дать исчерпывающую характеристику образа. *Владимир Николаевич Давы́дов* (1849—1925) с неповторимым мастерством воплотил на сцене образы Фамусова, Городничего, Расплюева, многих героев Островского. *Константин Александрович Варла́мов* (1849—1915) — актер могучего, стихийного дарования, создатель незабываемых образов в пьесах Гоголя, Островского, русской и зарубежной классики.

В творчестве Савиной, Давыдова, замечательного актера, режиссера и теоретика сценического искусства Ленского намечается стремление к изображению сложных психологических переживаний человека, созданию глубоких характеров. 90-е годы выдвинули перед театром новые художественные задачи. Творчество этих актеров прокладывало дорогу для их решения, открывало путь театру будущего (см. ст. «Русский театр конца XIX — начала XX в.»).

М. С. Щепкин (1788—1863)

Великий русский актер, основоположник русского сценического реализма, Михаил Семенович Щепкин был сыном крепостного, управляющего имениями графа Г. С. Волькенштейна. Впервые Ще́пкин начал выступать еще совсем юным в любительских спектаклях уездного училища в г. Судже и в домашних спектаклях графа Волькенштейна. Дебют Щепкина на профессиональной сцене состоялся в 1805 г. в театре братьев Барсовых в Курске. Он заменил актера, игравшего роль Андрея Почтаря в драме Мерсье «Зоа». Вскоре Щепкин становится актером этого театра, и затем начинаются его скитания по провинциальным театрам России. Талант, искренность, кипучий темперамент делают его известным актером. В 1818 г. поклонники его искусства организуют сбор денег, для того чтобы выкупить Щепкина из крепостной неволи. Но нужную сумму сразу собрать не смогли, она была очень большой. Только через три года Щепкин наконец получает вольную. В 1822 г. артиста приглашают в Москву, и первые же выступления на московской сцене приносят ему большой успех. Его зачисляют в труппу театра, и с 1824 г. вся жизнь Щепкина связана с Малым театром. На этой сцене Щепкин создает замечательные образы в русской классической комедии — в произведениях Грибоедова, Гоголя, Сухово-Кобылина.

Фамусов в «Горе от ума» Грибоедова, Городничий в «Ревизоре» Гоголя стали классикой русского театра. Эти образы проникнуты огромной обличительной силой, жизненностью и правдивостью. Талант Щепкина был чрезвычайно разносторонен. Он великолепно играл драматические роли. Одна из лучших ролей Щепкина, вызывавшая горячее сочувствие зрительного зала, — матрос Симон в мелодраме Соважа и Делурье «Матрос». Актер показал простого человека, способного пожертвовать своим счастьем ради счастья дорогих и близких ему людей. Щепкина в этой роли высоко оценил В. Г. Белинский. «Торжество его искусства состоит не в том

М. Н. Ермолова. Портрет работы В. А. Серова. 1905.

только, что он в одно и то же время умеет возбуждать и смех и слезы, но и в том, что он умеет заинтересовать зрителей судьбою простого человека и заставить их рыдать и трепетать от страданий какого-нибудь матроса, как Мочалов заставляет их рыдать и трепетать от страданий принца Гамлета или полководца Отелло...» Щепкин сыграл очень много ролей и в русской, и в западноевропейской драме. Он стал любимым артистом своих современников. Глубокая дружба связывала Щепкина с Пушкиным, Гоголем, Белинским, Герценом, со многими другими замечательными писателями, учеными той эпохи. Для Герцена Щепкин был идеалом подлинного актера-художника.

В статье, посвященной памяти Щепкина, Герцен так определил его место и значение в истории русского театра: «Он создал правду на русской сцене, он первый стал нетеатрален на театре, его воспроизведения были без малейшей фразы, без аффектации, без шаржи...» Щепкин был не только гениальным актером, но и прекрасным педагогом, теоретиком сценического искусства. Он воспитал многих замечательных актеров, ставших продолжателями, наследниками его искусства, таких, как И. В. Самарин, С. В. Шумский, Г. Н. Федотова. Мысли Щепкина о правде, естественности, об искусстве переживания актера оказали большое влияние на дальнейшее развитие русского театра.

М. Н. Ермолова (1853—1928)

С именем Марии Николаевны Ермо́ловой связана целая эпоха в истории Малого театра. Ее знала вся Россия. Для целого поколения она была кумиром, художником, воплотившим в своем творчестве самые светлые мечты и надежды. «Ермолова в театре как бы несла знамя освобождения — она была поэтом свободы на русской сцене», — писал о ней Вл. И. Немирович-Данченко.

В творчестве Марии Николаевны Ермоловой оживали идеи и образы, рожденные революционным подъемом 70-х годов XIX в. В годы реакции трагическая сила ее искусства потрясала сердца современников, вдохновляла смелым утверждением величия и красоты подвига.

«Ее данные были исключительны,— вспоминал о ней К. С. Станиславский.— У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины».

Ермолова родилась в театральной семье. Ее отец был суфлером, иногда выступал в спектаклях, играя небольшие роли, написал несколько водевилей, с успехом шедших на сцене Малого театра. Театр с самого раннего детства входит в сознание Ермоловой как неотъемлемая часть окружающего мира. В 1862 г. Ермолова поступает в Московское театральное училище на балетное отделение. Но балет ее не привлекает, она мечтала о драме и часто со своими подругами разыгрывала сцены из пьес.

Не сразу разглядели огромный талант Ермоловой. Ей помог случай. Накануне бенефиса знаменитой артистки Малого театра Н. М. Медведевой заболела Г. Н. Федотова. Спектакль мог не состояться. Нужно было срочно найти замену. Только поэтому юная Ермолова в 1870 г. выступила в роли Эмилии Галотти в одноименной драме Лессинга. День премьеры стал решающим в судьбе актрисы. В своем дневнике она писала: «30 января 1870 года — День этот вписан в историю моей жизни такими же крупными буквами, как вот эти цифры, которые я сейчас написала. Я счастлива ...нет, я счастливейший человек в мире. Сбылось то, о чем я пять дней назад не смела и мечтать». Образ Эмилии Галотти увлек Ермолову пафосом борьбы за честь, свободу и независимость. Эта героическая тема стала затем глав-

ной в творчестве актрисы. Огромным событием в жизни Ермоловой и в истории всего Малого театра стало исполнение актрисой в 1876 г. роли Лауренсии в драме Лопе де Вега «Овечий источник». Пламенной любовью к свободе и страстной ненавистью к тирании и деспотизму потрясла Ермолова зрительный зал. Толпы народа провожали актрису после спекталя до самых дверей ее квартиры. Правительство, напуганное необыкновенным успехом Ермоловой, поспешило снять пьесу с репертуара.

Героическая тема, призывающая к борьбе, к самопожертвованию во имя великой цели, делается главной в творчестве Ермоловой. Одной из лучших ролей в героико-романтическом репертуаре актрисы стала роль Иоанны д'Арк в «Орлеанской деве» Ф. Шиллера. Иоанна д'Арк была самой любимой ролью великой актрисы. С огромной внутренней силой передавала Ермолова величие духа и красоту подвига простой крестьянской девушки, жертвующей всем во имя спасения Родины.

Помимо классического репертуара героико-романтического плана в 80—90-х годах XIX в. Ермолова часто выступает в современном репертуаре, в пьесах Островского. В этих ролях для нее было характерно стремление возвысить своих героинь, подчеркнуть наиболее светлые, благородные свойства человеческой натуры (Негина, «Таланты и поклонники» Островского).

В тяжелые годы реакции, наступившие после поражения первой русской революции 1905 г., Ермолова остается верна лучшим традициям искусства Малого театра.

После Великой Октябрьской революции ее артистическая деятельность продолжалась. В 1920 г. театральная Москва отмечала 50-летний юбилей творчества великой русской актрисы. Ермоловой первой было присвоено высокое звание народной артистки республики. Это было признанием великой заслуги Ермоловой в развитии русского театра и всей русской культуры.

Русский театр конца XIX—начала XX в.

Уже с середины 60-х годов прошлого века в России делались попытки организовать наряду с крупнейшими и старейшими императорскими театрами — Александринским в Петербурге, Малым в Москве — театры частные, иногда даже любительские или полулюбительские. Некоторые из этих театров сыграли важную роль в развитии сценического искусства. С ними были связаны многие передовые деятели русской сцены.

Еще в 1865 г. в Москве смешанная труппа профессионалов и любителей объединилась в «Артистическом кружке», возглавляемом А. Н. Островским. В 1872 г. открылся Народный театр на Политехнической выставке. На его сцене выступили видные актеры: В. Н. Андреев-Бурлак, Н. Х. Рыбаков, П. А. Стрепетова, А. П. Ленский — в дальнейшем выдающийся актер и режиссер Малого театра. В 1882 г., после отмены монополии императорских театров, в Москве открылся частный драматический Театр Корша, названный по имени его основателя — Ф. А. Корша. В Петербурге был открыт театр «Развлечение и польза». Оживилась театральная жизнь и в провинциальных городах.

Передовые театральные деятели стремились противостоять реакционным влияниям и течениям, приблизить сценическое искусство к широким зрительским массам, сделать его более доступным, демократичным.

Во второй половине 80-х годов создаются народные дома, в которых обычно имелись и театральные залы. В конце 90-х годов народные дома открывает Общество попечительства о народной трезвости. В Нижнем Новгороде в 1903—1904 гг. существовал театр при народном доме, открытом по инициативе М. Горького. В 1903 г. при Лиговском народном доме в Петербурге начал работу Общедоступный театр, ставший затем первым передвижным драматическим театром. Руководили им известные театральные деятели П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская (сестра В. Ф. Комиссаржевской). На сцене этого театра ставились классические и современные пьесы: «Вишневый сад», «Плоды просвещения», «На дне», «Гамлет» и др. Деятельность театра, существовавшего до 1928 г., была высоко оценена большевистской печатью.

Передовые театральные деятели рассматривали театр прежде всего как средство просвещения и воспитания народа, а не как коммерческое предприятие. Так, Н. И. Собольщиков-Самарин, возглавляя театр в Нижнем Новгороде, организовывал выезды театра в Сормово с бесплатными спектаклями для рабочих.

Одним из крупнейших театральных деятелей того времени был *Александр Павлович Ле́нский* (1847—1908). Актер выдающегося таланта, создатель множества разнообразных ролей, он был и режиссером, и театральным художником. Ленский придавал особое значение театральной школе, воспитанию актера высокой культуры, реалистического творческого метода. Он был одним из создателей Нового театра (филиал Малого театра), в котором возглавлял драматическую труппу молодых актеров, своих учеников (1898—1903). Там Ленский поставил в 1900 г. поэтическую пьесу-сказку Островского «Снегурочка», утверждая в ней принцип артистического ансамбля, гармонии всех выразительных средств, подчиненных единому замыслу.

Особое место в истории передовых театральных коллективов конца прошлого века заняло Общество искусства и литературы, созданное в 1888 г. при участии Станиславского (см. ст. «К. С. Станиславский»). Совместно с *Владимиром Ивановичем Немиро́вичем-Да́нченко* (1858—1943) — известным литератором, драматургом, театральным критиком и руководителем драматического отдела Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества — они основали Московский Художественный театр (ныне Московский Художественный академический театр имени М. Горького). Именно этот театр с наибольшей полнотой, последовательностью и новаторской смелостью осуществил те реформы в области искусства сцены, к которым стремились передовые ее деятели, начиная с А. Н. Островского.

МХТ, открывшийся в октябре 1898 г., сначала назывался «Художественно-Общедоступным», что подчеркивало стремление его создателей к демократизации сценического искусства. Уже первый спектакль нового театра поразил современников. Это была постановка второй части драматической трилогии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Все было смело и необычно в спектакле — выбор пьесы, пролежавшей три десятилетия под запретом цензуры, правдивость воспроизведения исторического прошлого, замечательно разработанные массовые сцены, декорации и многое другое. Однако главным в спектакле было то, что его постановщик К. С. Станиславский называл правдой переживания, артистического чувства.

А. П. Ленский

В. Ф. Комиссаржевская в роли Нины Заречной. «Чайка» А. П. Чехова.

Московский Художественный академический театр имени М. Горького.

◀ А. П. Чехов (*в центре*) читает «Чайку» артистам Московского Художественного театра. 1898.

Сцена из спектакля «На дне» М. Горького. МХТ. 1902. Сатин — К. С. Станиславский (*слева*), Барон — В. И. Качалов (*в центре*).

Принципы психологического реализма, провозглашенные в первом спектакле (особенно полно они проявились в роли царя Федора, которого играл *Иван Михайлович Москвин,* 1874—1946), были развиты и обогащены в последующих постановках, прежде всего пьес А. Чехова и М. Горького.

Именно К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко дали подлинную сценическую жизнь драматургии Чехова. Когда в 1896 г. «Чайка» была поставлена в Александринском театре и потерпела провал, то неудача была столь тяжелой для автора, что могла навсегда оттолкнуть Чехова от театра. А на сцене Художественного театра эта пьеса обрела свое подлинное звучание. Пьесы Чехова, поставленные на сцене, стали значительным событием в культурной жизни русского общества. По словам К. С. Станиславского, Чехов «...один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она была лишь в зародыше».

Идеи, связанные с нарастанием революционного подъема в России, с еще большей силой звучали со сцены Художественного театра в постановках пьес

М. Горького «Мещане» и «На дне». К. С. Станиславский, ставивший пьесу «На дне» и игравший в ней роль Сатина, определял внутренний смысл пьесы так, как ее понимал в ту пору Художественный театр: «Свобода — во что бы то ни стало!» — вот ее духовная сущность».

В труппу МХТа вошли воспитанные Станиславским и Немировичем-Данченко молодые актеры. Из Общества искусства и литературы пришли М. П. Лилина, А. Ф. Артем, М. Ф. Андреева, из Музыкально-драматического училища — О. Л. Книппер, И. М. Москвин, Вс. Э. Мейерхольд, с провинциальной сцены — В. И. Качалов, Л. М. Леонидов. На сцене МХТа зритель видел и современные пьесы, и классику — Грибоедова, Гоголя, Островского, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Шекспира, Мольера, Гольдони. В жизни театра были свои сложности. Некоторые спектакли носили противоречивый характер. Особенно это было очевидным в инсценировках романов Ф. М. Достоевского. Так, в «Братьях Карамазовых» (1910) главным было бунтарское, социально-критическое начало, воплощенное в Иване Карамазове (В. И. Качалов) и капитане Снегиреве (И. М. Москвин). Это поднимало спектакль на уровень высокой трагедии. А в инсценировке романа «Бесы» (под названием «Николай Ставрогин», 1913) зазвучали мотивы социального пессимизма. В предреволюционных условиях это противоречило передовым идеям времени и вызвало справедливую критику М. Горького.

В числе артистов, чье творчество с наибольшей силой отражало передовые устремления на рубеже XIX—XX вв., особое место занимали *Вера Федоровна Комиссаржевская* (1864—1910) и *Павел Николаевич Орленев* (1869—1932). В творчестве этих выдающихся мастеров сцены, владевших тайной сильнейшего воздействия на зрителя, преломлялись не только драматически, но и трагически окрашенные мотивы разлада с буржуазно-мещанским миром, протеста против него. У Орленева они носили порой характер крайне обостренного анархического бунта (например, в ролях Раскольникова и Дмитрия Карамазова в инсценировках Достоевского), у Комиссаржевской обретали глубокую лирическую проникновенность (например, в ролях Ларисы в «Бесприданнице» Островского и Норы в «Кукольном доме» Ибсена). Играя роль Нины Заречной в чеховской «Чайке» в Александринском театре, Комиссаржевская выделялась на фоне других исполнителей исключительным проникновением в стиль Чехова, чем заслужила высокую оценку автора пьесы. В 1904 г. артистка сама организовала театр (Театр В. Ф. Комиссаржевской), ставивший пьесы передовых драматургов. Накануне революции 1905 г. особенно широкий общественный отклик вызвали постановки в этом театре пьес Горького «Дачники» и «Дети солнца». Комиссаржевская играла в них роли Варвары Михайловны и Лизы.

В 1906 г. Комиссаржевская пригласила в свой театр в качестве режиссера *Всеволода Эмильевича Мейерхольда* (1874—1940). Выступая против натурализма, против театра прямого жизненного правдоподобия, Мейерхольд создавал спектакли, в которых все построение действия было подчинено живописно-декоративной гармонии (например, в спектакле «Сестра Беатриса» Метерлинка).

В дальнейшем, когда Мейерхольд начал работу в Александринском театре (1908), на первый план в его исканиях выдвигается принцип трагического гротеска, связанный с использованием приемов маски, яркой зрелищности, передающей атмосферу и приметы эпохи. Это особенно наглядно проявилось при постановках «Дон Жуана» Мольера и «Маскарада» Лермонтова в декорациях художника А. Я. Головина. Важное значение для будущего имели опыты Мейерхольда по использованию традиций народного искусства театра площадей, в частности итальянской комедии масок, которые он проводил с 1914 г. в руководимой им Студии на Бородинской (так называлась улица в Петрограде, где помещалась Студия).

В 1912 г. по инициативе К. С. Станиславского возникла 1-я Студия МХТ, которой руководил Л. А. Сулержицкий. Если искания Мейерхольда шли в направлении подчеркнуто условного, ярко зрелищного театра, то 1-я Студия МХТ создавала интимный, камерный театр, в котором внимание сосредоточивалось на тончайших психологических нюансах в изображении повседневной жизни со всеми ее подробностями. Наиболее характерным для программы Студии спектаклем стал «Сверчок на печи» (по одноименному рассказу Диккенса).

В 1914 г. в Москве открылся Камерный театр, основателем которого был *Александр Яковлевич Таиров* (1885—1950). Восставая против засилья мещанской обыденщины, Камерный театр замыкался, однако, в узкоэстетическом ее отрицании, создавая на сцене сказочно-возвышенный, причудливый и даже экзотический мир. Программным спектаклем такого рода была постановка драмы древнеиндийского поэта и драматурга Калидасы «Сакунтала».

Все эти разнородные и во многом шедшие по прямо противоположным направлениям искания были показателем тех явлений кризиса театра, выход из которого могла дать лишь коренная, революционная перестройка общества.

К. С. Станиславский.

К. С. Станиславский (1863—1938)

Константин Сергеевич Станисла́вский — великий реформатор театра, актер, режиссер, руководитель театров, теоретик и педагог. Свою сценическую деятельность он начал еще в юности. 5 сентября 1877 г. Костя Алексеев (это была его настоящая фамилия, псевдоним Станиславский он взял в 1885 г.) впервые выступил в домашнем любительском спектакле. Вокруг него образовался кружок любителей театра, получивший название *Алексеевского*.

В 1888 г. Станиславский совместно с режиссером А. Ф. Федотовым, певцом и педагогом Ф. П. Комиссаржевским, художником Ф. Л. Сологубом основал Общество искусства и литературы и создал при нем драматическую труппу. В 1898 г. Станиславский вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко основал Московский Художественный театр.

Уже в постановках Алексеевского кружка и в других любительских спектаклях проявилось замечательное актерское дарование Станиславского. Он сыграл в ту пору многие комедийные роли в операх и водевилях, Подколесина в «Женитьбе» Гоголя и Несчастливцева в «Лесе» А. Островского.

В Обществе искусства и литературы круг ролей Станиславского расширился. Наряду с комедийными он создал и трагические образы, например Отелло в трагедии Шекспира и Уриэля Акосты в одноименной пьесе Гуцкова, выступив и постановщиком этих спектаклей. Первая крупная самостоятельная режиссерская работа Станиславского была еще ранее, в 1891 г., тогда он поставил «Плоды просвещения» Л. Толстого. Станиславский увидел в этой комедии не просто осмеяние духовного убожества помещичье-аристократического мирка, но прежде всего изображение горькой мужицкой доли.

В актерском творчестве Станиславского, необыкновенно разнообразном (от Астрова в «Дяде Ване» Чехова и Сатина в «На дне» Горького до ярко комедийных ролей Крутицкого в пьесах «На всякого мудреца довольно простоты» Островского и Аргана в «Мнимом больном» Мольера), в его режиссерской деятельности отразилась плодотворность принципов жизненной правды.

Станиславский так определял стоящую перед артистом задачу: «Должно быть, рутиной называют театральность, то есть манеру ходить и говорить как-то особенно на театральных подмостках. Если так, то не следует путать рутину с необходимыми условиями сцены, так как последняя требует, несомненно, чего-то особенного, что не находится в жизни. Вот тут-то и задача: внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает эту жизнь) и сохранив в то же время сценические условия». На протяжении всего своего творческого пути Станиславский и искал решения этой задачи. В ходе этих исканий он пришел к открытию и определению законов сценического творчества, известных под названием *системы Станиславского*. Эта система — открытие законов, коренящихся в природе творчества актера. Система Станиславского неразрывно связана с *искусством переживания*, которое ее создатель считал высшим выражением принципов сценического реализма. Станиславский противопоставлял искусство переживания ремеслу — использованию раз навсегда установленных штампов и отличал от искусства представления, основанного на механическом повторении лишь однажды достигнутого в процессе живого переживания результата.

С самого начала своей деятельности Станиславский видел в артисте носителя высоких гражданственных, этических принципов. Отсюда возникло *учение о сверхзадаче* — главной идейной цели, ради которой артист творит. Со сверхзадачей связано понятие *сквозного действия* — единой главной линии действия. В конце своей жизни Станиславский пришел к так называемому методу *физических действий*, основанному на признании ведущего значения физической природы действия в овладении внутренней жизнью роли. Физическое действие в понимании Станиславского неотделимо от «жизни человеческого духа», которую артист призван раскрывать перед зрителем.

Систему Константина Сергеевича Станиславского — замечательное наследие великого мастера — знают и ценят во всем мире.

Из истории развития театра народов нашей Родины

Некоторые народы нашей Родины имели древнюю, развитую театральную культуру. Далеко в глубь веков уходят истоки их театрального искусства. 2000 лет назад при дворах армянских царей давались театральные представления, сходные с древнегреческими. В средние века у армян был народный театр площадей *цахрацу*. С древнейших времен существовал народный театр и у грузин — *берикаоба*. В народных театрах узбеков и таджиков *кызыкчи* и *масхарабозы* разыгрывали сатирические сценки.

Истоками профессионального театра были и представления школьной драмы, дававшиеся в стенах духовных училищ и семинарий.

Рождение профессионального драматического театра проходило у многих народов после их присоединения к России (XVII—XIX вв.).

Новую страницу в истории сценического искусства народов нашей Родины открывают крепостной и любительские театры. В крепостных украинских труппах, существовавших с конца XVIII в., ставились комедии, оперы, балеты. С начала XIX в. в домах грузинских дворян давались любительские спектакли. В начале XIX в. на Украине появляются русско-украинские и польско-украинские профессиональные труппы, в 1850 г. в Грузии создается драматический театр, в 60-х годах возникают армянские труппы, в 1870 г. — первый латышский театр, в 70-е годы формируется эстонское сценическое искусство. В 1873 г. впервые был исполнен спектакль на азербайджанском языке.

«Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя...» — писал великий русский драматург А. Н. Островский. История народов России XIX в. содержит немало примеров героической борьбы передовой интеллигенции за развитие национального сценического искусства. Неоднократно издавались указы правительства, запрещающие исполнять драматические и музыкальные произведения на украинском языке. Попытки организовать профессиональный театр у татар вызвали сопротивление реакционеров. Долгие годы религия и бытовой уклад закрывали путь на сцену женщине-мусульманке.

И все же вопреки цензурным запретам, сопротивлению правящих кругов народы, населявшие царскую Россию, развивали свою национальную культуру, создавали театральное искусство, выражавшее протест против социального неравенства. В борьбе двух культур — культуры господствующих классов, реакционной, и культуры народных масс, демократической, рождалось национальное сценическое искусство.

Возникновение профессионального театра было подготовлено у большинства народов развитием драматургии, появлением пьес, правдиво отражавших современную жизнь и отечественную историю.

Основой для развития армянского театра нового времени стала драматургия *Г. М. Сундукя́на* (1825—1912). В своих комедиях и драмах Сундукян показывал хищничество нарождавшейся буржуазии, власть денег, порождавшую ложь и обман. Протест человека из народа против эксплуататоров-богачей звучал в пьесе «Пэпо». Обличительной силой были исполнены комедии *А. О. Пароня́на* (1843—1891). Новый этап в развитии армянского национального театра определила драматургия выдающегося прозаика *А. М. Ширванзаде́* (1858—1935), показавшего в своих пьесах кризис буржуазного общества.

Основоположником первого грузинского профессионального театра стал драматург *Г. Д. Эриста́ви* (1811—1864), давший в своих реалистических пьесах «Раздел», «Тяжба» и других сатирические зарисовки крепостников-помещиков и торговцев.

Драматургия подготовила создание национального театра и в Азербайджане. Пьесы писателя-просветителя *Мирзы Фатали Аху́ндова* (1812—1878) — подлинная энциклопедия общественной жизни Азербайджана XIX в. Они определили яркую реалистическую образность национального театра. По пути Ахундова следовали и другие азербайджанские драматурги — *Наджафбек Вези́ров* (1854—1926), *Абдуррагимбек Ахвердов* (1870—1933) и выдающийся сатирик *Джалил Мамедкулизаде́* (1866 — 1932).

Развитие украинского театра неразрывно связано с именами драматургов, ставших в ряде случаев организаторами и руководителями театральных трупп. Первые украинские драматурги — *Г. Ф. Ква́тка-Основья́не́нко* (1778—1843) и *И. П. Котляревский* (1769—1838) — отразили в своих пьесах жизнь и характеры украинского народа. До сих пор в репертуаре украинских театров сохраняется поэтическая пьеса «Наталка Полтавка» Котляревского, а также водевили Квитко-Основьяненко «Шельменко-денщик», «Сватанье на Гончаровке». Протест против социальной несправедливости, унижения человеческого достоинства прозвучал в драме великого украинского поэта *Т. Г. Шевче́нко* (1814—1861) «Назар Стодоля».

Широкую картину пореформенной жизни деревни дали в своих пьесах *М. П. Ста́рицкий* (1840—1904), *М. Л. Кропивни́цкий* (1840—1910) и *И. К. Карпе́нко-Ка́рый (Тобиле́вич*, 1845—1907).

Слева направо:
П. И. Адамян в роли Гамлета. «Гамлет» У. Шекспира.

М. К. Заньковецкая в пьесе «Пока солнце взойдет, роса очи выест» М. Л. Кропивницкого.

В. С. Алекси-Месхишвили в пьесе «Родина» Г. Д. Эристави.

В начале XX в. традиции критического реализма развивали татарский драматург *Г. Камал* (1879—1933) и авторы социально-обличительных драм *А. Кицберг* (1855—1927) в Эстонии и *Р. М. Блаумanис* (1863—1908) в Латвии.

Страстное обличение старого мира звучало в творчестве *И. Я. Франко* (1856—1916) — автора глубокой общественно-психологической драмы «Украденное счастье». Романтическую, поэтическую сущность национального искусства и социально-философские проблемы своего времени выражали латышский поэт *Я. К. Райнис* (1865—1929) и украинская поэтесса *Леся Украинка* (1871—1913).

Украинские, армянские и другие национальные труппы были вынуждены кочевать из города в город, с трудом добиваясь разрешения на показ спектаклей. Спектакли эти встречали восторженный прием у зрителя, так как они строились на подлинно художественной реалистической драматургии и в них выступали выдающиеся актеры.

Тему противоречия между мечтой и действительностью раскрывал в своих сценических образах армянский трагик *Петрос Иеронимович Адамян* (1849—1891). Играя Гамлета, Дон Карлоса, Уриэля Акосту в пьесах Шекспира, Шиллера, Гуцкова, он выражал страстный протест против насилия, стремление к свободе. Эту же тему развивал в своем искусстве грузинский актер *Владимир Сардионович Алексси-Месхишвили* (1857—1920). Его сценические герои протестовали против социальной несправедливости, защищали права человека.

Одухотворенная, захватывающая своим лиризмом и искренностью игра «украинской Ермоловой» — *Марии Константиновны Заньковецкой* (1860—1934) рассказывала о тяжелом, бесправном положении простой женщины (Харитина — «Батрачка» Карпенко-Карого, Наталья — «Лимеривна» П. Мирного и др.).

Воинствующим гуманизмом было исполнено искусство выдающегося азербайджанского трагика *Гусейна Арабли́нского* (1881—1919).

Традиции реализма, жизненной правды и высокого общественного назначения театра утверждали армянский актер и режиссер *Георг Арутюнович Чмышкя́н* (1837—1915), выдающийся грузинский актер *Василий Алексеевич Абаши́дзе* (1854—1926), «отец латышского театра» *Адольф Петрович Алунан* (1848—1912) и украинские актеры *Николай Карпович Садо́вский* (1856—1933), *Панас Карпович Саксага́нский* (1859—1940) и другие.

Творчество этих актеров проникнуто высокой идейностью и гражданственностью. Сцена для них была трибуной, с которой они выступали в защиту простого народа.

Возникнув в результате общественного развития народов, их борьбы за свободу, театр народов нашей Родины формировался в тесной связи с передовой русской культурой, реалистическими традициями русского сценического искусства, выражавшего идеи освободительного движения.

Советский театр

Путь советского театра

Рождение нового театра

Идейные и организационные основы советского театра закладывались с первых же дней после победы пролетарской революции. В пору героической борьбы против внутренней контрреволюции и иностранной интервенции устанавливалось единство между передовым сценическим искусством и жизнью народа, строящего новое общество.

В суровые годы гражданской войны театр, как и все другие виды искусства, должен был стать массовым агитатором и пропагандистом. Вот почему в это время родились разнообразные формы *агитационного театра*. Необходимо было немедленно воздействовать на широкого зрителя, нужна была плакатная резкость, обобщенность изображения. К этим формам и прибегали в ту пору создатели спектаклей агитационного театра. С этими формами театра была связана рождавшаяся в ту пору советская драматургия, тогда и определилась ее героическая направленность, неразрывная связь с жизнью.

Спектакли агитационного театра зачастую разыгрывались на улицах и площадях, под открытым небом, привлекая тысячные толпы зрителей. Сами названия этих массовых действ ясно говорят об их содержании: в Петрограде — «Действо о III Интернационале», «Мистерия Освобожденного Труда», «К мировой коммуне», «Взятие Зимнего дворца»; в Воронеже — «Восхваление революции»; в Иркутске — «Борьба труда и капитала». Именно в постановке пьесы «Борьба труда и капитала» в Иркутске в 1921 г. впервые заявил о себе как режиссер и актер *Николай Павлович Охлопков* (1900—1967).

Самым значительным произведением, посвященным революционной современности, стала «Мистерия-буфф» В. Маяксвского, поставленная Вс. Э. Мейерхольдом в Петрограде к первой годовщине Октябрьской революции в сотрудничестве с автором. Уже в «Мистерии-буфф» в лице сплоченного коллектива пролетариев на сцену вышел новый герой — разрушитель мира капиталистического угнетения и строитель нового общества.

В спектаклях Мейерхольда проявилось желание поставить театр на службу политической агитации, приблизить сценическое представление к своего рода митингу. Так, например, в 1920 г. в спектакле «Зори» Э. Верхарна были реплики, подсказанные происходящими тогда событиями (на одном из представлений со сцены было прочитано сообщение о взятии революционными войсками Перекопа).

Вл. И. Немирович-Данченко. Вс. Э. Мейерхольд. Евг. Б. Вахтангов (*слева направо*).

К созданию сценического искусства, связанного с революционной действительностью, стремились и театральные коллективы Пролеткульта (Пролетарская культурно-просветительная организация, созданная в сентябре 1917 г.). На сцене театров Пролеткульта ставились многие агитпьесы, например: «Красная правда» А. Вермишева (1919), «Марьяна» А. Серафимовича (1920). Однако на деятельности театров Пролеткульта неблагоприятно сказывалось влияние ошибочных установок некоторых руководителей этой организации, отрицавших преемственную связь с передовым культурным наследием. В. И. Ленин подверг таких руководителей решительной критике.

В первые годы Советской власти старые театры при всех трудностях, стоявших перед ними, сделали первые шаги к сближению с народной аудиторией. В этих театрах ставились классические пьесы, в которых звучали мотивы, сближавшие их с революционными настроениями того времени. Спектакли эти именовались *«созвучными революции»*. В их числе были такие постановки, как «Овечий источник» Лопе де Вега (постановка К. Марджанишвили в Киеве, 1919), «Посадник» А. К. Толстого в Малом театре (режиссер А. А. Санин, 1918), «Дон Карлос» Ф. Шиллера в Большом драматическом театре в Петрограде (1919). Эти спектакли находили такой же отклик у зрителей тех лет, как и постановки агитТеатра, посвященные современности.

Революция открыла широкие возможности для развития молодых театров. Так, 1-я Студия МХТ в 1924 г. была преобразована в театр, получивший название Московский Художественный театр второй. 2-я Студия МХТ, основанная в 1916 г., дала прекрасное артистическое пополнение основной труппы театра (с 1920 г. Московский Художественный театр стал академическим — МХАТ), куда из нее пришли многие крупнейшие актеры: Хмелёв, Тарасова, Андровская, Яншин, Прудкин и другие.

Примечательна была судьба 3-й Студии МХАТ. Еще в 1919 г. *Евгений Багратионович Вахта́нгов* (1883—1922), руководивший 3-й Студией МХАТ (с 1926 г.— Театр имени Евг. Вахтангова), призывал создать театр, «отражающий и растящий революционный дух народа...». В спектаклях, им поставленных, он широко применял средства острого сатирического гротеска, подчиняя их задаче «клеймить буржуа». Так были, например, поставлены «Свадьба» А. Чехова (1920) и «Чудо святого Антония» М. Метерлинка (1921). Последним спектаклем Вахтангова была «Принцесса Турандот» (1922). Эту сказку К. Гоцци Вахтангов превратил в глубоко современный по мироощущению, проникнутый светлой жизнерадостностью, поэзией и юмором праздничный спектакль, который высоко оценили К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Возникшая из группы актеров МХАТа, 4-я Студия в 1927 г. стала Реалистическим театром.

В формирование нового театра, в сближение с революционной современностью старых театров большой вклад внес, осуществляя ленинские указания в области культурного строительства, *Анатолий Васильевич Луначáрский* (1875—1933). Луначарский был не только государственным деятелем, но и виднейшим литератором — теоретиком искусства и критиком, замечательным знатоком театра и драматургом.

Новый герой на сцене театра

К 10-й годовщине победы Великого Октября и новые и старые театры создали спектакли, посвященные теме революционной современности. В этих спектаклях воссоздавались картины борьбы за завоевания революции. События эпохи, исполненные драматизма, раскрывались через судьбу отдельного человека. Воплощение образа нового героя стало в них психологически богаче и углубленнее.

Сцена из спектакля «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. МХАТ имени М. Горького. 1927.

Внизу справа: сцена из спектакля «Разлом» Б. Лавренева. Театр имени Евг. Вахтангова. Москва. 1927.

В. Н. Пашенная в роли Любови Яровой. «Любовь Яровая» К. Тренева. Малый театр. Москва. 1926.

Суровой и мужественной героикой был проникнут спектакль «Шторм» В. Билля-Белоцерковского в Театре имени МГСПС (ныне Театр имени Моссовета), рассказывающий о событиях в одном из городов Советской России в годы гражданской войны. Навсегда запомнился зрителям образ революционного моряка Виленчука-Братишки (артист В. Ванин).

В 1925 г. коллектив 3-й Студии МХАТ поставил «Виринею» Л. Сейфуллиной. Образ солдата-большевика Павла Суслова создал замечательный артист *Борис Васильевич Щу́кин* (1894—1939).

В пьесе «Любовь Яровая» К. Тренева в Малом театре (1926) *Вера Николаевна Пашéнная* (1887—1962) великолепно сыграла роль учительницы Яровой. Героиня переживает мучительный процесс переоценки всей своей прежней жизни, порывает со старыми привязанностями и привычками и встает на сторону народа. Запоминались образы большевика Романа Кошкина, сыгранного П. М. Садовским, и матроса Шванди, показанного С. Л. Кузнецовым.

Обращаясь к событиям революции и гражданской войны, Московский Художественный театр шел от «Дней Турбиных» М. Булгакова к «Бронепоезду 14-69» Вс. Иванова. Обе эти постановки были осуществлены режиссером И. Я. Судаковым под руководством К. С. Станиславского в 1926 и 1927 гг. В первой из них театр показывал обреченность белого движения, как движения антинародного. В «Бронепоезде 14-69» театр поднимался на новую, высшую ступень в подходе к изображению героического времени гражданской войны. Командира партизанского отряда, ведущего борьбу с белогвардейцами и интервентами, крестьянина Никиту Вершинина обаятельно, правдиво, глубоко и просто играл *Василий Иванович Кача́лов* (1875—1948). Сама жизнь приводила Вершинина к необходимости встать на защиту революции. Решающее значение в его судьбе имела встреча с председателем подпольного ревкома, большевиком Пеклевановым. Его играл *Николай Павлович Хмелёв* (1901—1945). За внешностью типичного русского, «чеховского» интеллигента (таким показывал его артист) скрывались огромная душевная сила, целеустремленность, горячий темперамент революционера.

Разрабатывая героическую тему, советский театр не забывал и о сатире, осмеивающей все то, что ме-

шало нашему движению вперед. В 1929 г. Мейерхольд ставит феерическую комедию Маяковского «Клоп», в 1930 г. — драму с цирком и фейерверком «Баня». В первом из этих спектаклей *Игорь Владимирович Ильи́нский* (р. 1901) создал образ мещанина Присыпкина, во втором — *Максим Максимович Штра́ух* (1900—1974) острым контуром очертил фигуру бюрократа Главначпупса Победоносикова.

Дальнейшее развитие искусства советского театра

В 30-е годы художественные средства советского театра значительно обогатились, расширился и круг жизненных явлений, нашедших отражение в его репертуаре.

Большое место в театре этого времени заняла тема созидательного труда, раскрытая в пьесах Н. Погодина, А. Афиногенова, В. Катаева и других авторов. В «Поэме о топоре» Н. Погодина, поставленной в 1931 г. в Театре Революции (ныне Театр имени Вл. Маяковского) А. Д. Поповым, образы сталевара Степана и его верной помощницы Анки создали *Дмитрий Николаевич Орло́в* (1892—1955) и *Мария Ивановна Баба́нова* (р. 1900). Дух благородного беспокойства за судьбу порученного ему дела озарял образ руководителя строительства большого завода, «командира пятилетки» Гая в спектакле «Мой друг». Гай в исполнении *Михаила Федоровича Аста́нгова* (1900—1965) — настоящий руководитель нового типа.

В спектаклях на современную тему с успехом выступали и артисты старшего поколения. В 1931 г. *Николай Васильевич Петро́в* (1890—1964) поставил в Ленинградском академическом театре драмы пьесу А. Афиногенова «Страх». Актер тончайшей психологической техники, *Илларион Николаевич Певцо́в* (1879—1934) показывал перелом в сознании крупного ученого профессора Бородина, приходящего к пониманию того, что и наука становится в наши дни полем напряженной идейно-политической борьбы. Роль старой большевички Клары, вступающей в острый спор с Бородиным на научном диспуте, великолепно сыграла *Екатерина Павловна Корча́гина-Александро́вская* (1874—1951).

Советский театр не только вводил на сцену новые темы и образы, но и наполнял новым содержанием старые формы, в частности он переосмысливал традиционные жанровые формы драмы. В 1933 г. А. Я. Таиров поставил «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского в московском Камерном театре. Раскрывая свой постановочный замысел, Таиров подчеркивал, что «...именно в столкновении двух начал — трагедийного и оптимистического — мы и видели тот синтез, который должен был нас вывести на новую дорогу, к новому пониманию трагического». Это новое понимание трагического проявилось в образе Женщины-комиссара, созданного *Алисой Георгиевной Ко́нен* (1889—1974).

Роль Алексея в этом спектакле исполнял *Михаил Иванович Жа́ров* (р. 1900).

В 30-е годы на сцены театров широко выходит драматургия основоположника литературы социалистического реализма — М. Горького. В числе постановок пьес Горького — «Егор Булычов и другие» в Театре имени Евг. Вахтангова (1932, режиссер Б. Е. Захава) и «Враги» в МХАТе (1935, режиссер Вл. И. Немирович-Данченко. С драматургией М. Горького на советскую сцену в 30-е годы твердой поступью вошел *социалистический реализм*. Этого требовала жизнь, этого требовала сценическая правда. И отныне социалистический реализм стал основополагающим творческим методом советского театра.

Непримиримое столкновение двух миров — эксплуататоров-буржуа и рабочих — с поразительной жизненной правдой и подлинным драматизмом было показано в спектакле «Враги» на сцене МХАТа. Мир первых был представлен бесчеловечным, жестоким прокурором Николаем Скроботовым (Н. П. Хмелёв), благообразной четой помещиков-фабрикантов Бардиных. В. И. Качалов, игравший роль Захара Бардина, и *Ольга Леонардовна Кни́ппер-Че́хова* (1868—1959) в роли жены Бардина со скрытой сатиричностью изобличали лицемерную подлость буржуазного либерализма. Тупым солдафоном изображал генерала Печенегова *Михаил Михайлович Тарха́нов* (1877—1948). Им противостояли профессиональный революционер-большевик Синцов (в исполнении М. П. Болдумана) и старый рабочий Лёвшин, во всей душевной широте его натуры показанный *Алексеем Николаевичем Гри́бовым* (р. 1902).

В 30-е годы продолжалось и социально-углубленное раскрытие классики. Замечательным достижением явилась новая постановка в Малом театре комедии Грибоедова «Горе от ума» в 1938 г., осуществленная П. М. Садовским и И. Я. Судаковым. Великолепно слаженный ансамбль крупнейших мастеров Малого театра воссоздавал общественную атмосферу времени накануне восстания декабристов. Чацкий в исполнении *Михаила Ивановича Царёва* (р. 1903) — молодой человек, одновременно и пылко любящий, и резко, непримиримо отвергающий ложь и лицемерие

Б. В. Щукин в роли В. И. Ленина. Пьеса «Человек с ружьем» Н. Погодина. Театр имени Евг. Вахтангова. Москва. 1937.

фамусовского мира. Этот мир был олицетворен в образах Фамусова (П. М. Садовский и М. М. Климов), деспотически властной Хлестовой (В. О. Массалитинова), княгини Тугоуховской (Е. Д. Турчанинова), графини Хрюминой (В. Н. Рыжова), Загорецкого, сатирически беспощадно обрисованного И. В. Ильинским, и в других персонажах.

Интересен был опыт сценического воплощения произведений Л. Н. Толстого, предпринятый Вл. И. Немировичем-Данченко в инсценировках романов «Воскресение» и «Анна Каренина» в 1930 и 1937 гг. в МХАТе. Отметая философию «непротивления злу», театр показывал в «Воскресении» великую силу Толстого-реалиста. В. И. Качалов в своеобразной роли «От автора» дал современную оценку происходящим на сцене событиям. В «Анне Карениной» драматизм судьбы Анны, проникновенно переданный *Аллой Константиновной Тара́совой* (1898—1973), был результатом столкновения ее живого, трепетного чувства с холодной, бесчеловечной моралью блестящего императорского Петербурга.

Советские театры обращаются в 30-х годах и к зарубежной классической драматургии. В числе лучших спектаклей — «Отелло» Шекспира (Малый театр, 1935). Исполнителем главной роли был выдающийся представитель романтической традиции русской сцены — *Александр Алексеевич Осту́жев* (1874—1953). Гуманистическое содержание произведений великого английского драматурга получило глубокое раскрытие в спектакле «Ромео и Джульетта» в Театре Революции (режиссер А. Д. Попов). Блистательный дуэт в спектакле «Много шума из ничего» в Театре имени Евг. Вахтангова составили Бенедикт — *Рубен Николаевич Си́монов* (1899 — 1968) и Беатриче — *Цецилия Львовна Мансу́рова* (1897—1976).

По-новому, показывая живых людей с их чувствами и страстями, а не условные маски, ставил «Тартюфа» Мольера К. С. Станиславский. Этот спектакль был завершен в 1939 г., уже после смерти Станиславского, его учеником, исполнителем заглавной роли *Михаилом Николаевичем Ке́дровым* (1894—1972). Роль Оргона, «одержимого Тартюфом», играл *Василий Осипович Топорков* (1889—1970).

Успехи в развитии советского театра, утвердившего в своей художественной практике метод социалистического реализма, позволили решить серьезнейшую задачу — воссоздать на сцене образ В. И. Ленина (см. ст. «Фильмы о Ленине»).

С наибольшей убедительностью эта задача была решена в постановках пьес «Человек с ружьем» Н. Погодина в Театре имени Евг. Вахтангова и «Правда» А. Корнейчука в Театре Революции. Эти спектакли были показаны к 20-летию Октября. Их поставили Р. Н. Симонов и Н. В. Петров, а образ В. И. Ленина создали в первом — Б. В. Щукин, во втором — М. М. Штраух, которому удалось показать прежде всего Ленина — трибуна. Б. В. Щукин воплотил образ вождя более полно, передавая ленинскую душевность, масштаб гениальной ленинской мысли и простоту в обращении с людьми. Связь Ленина с народом, с массами, умение прислушаться к их голосу и повести их за собой последовательно раскрывались Щукиным в каждой сцене, и особенно впечатляюще в сцене встречи Владимира Ильича с солдатом Шадриным (его роль исполнял И. М. Толчанов).

Спектакли, посвященные В. И. Ленину, с особой силой и убедительностью показывали плодотворность основополагающих принципов социалистического реализма. В победе этого творческого метода и заключалась закономерность развития советского сценического искусства, направленного на коммунистическое воспитание широчайших народных масс, на формирование высоких нравственных, гуманистических идеалов советской молодежи.

Героическая направленность советского театра проявилась с новой силой в годы Великой Отечественной войны. Три пьесы стали определяющими в репертуаре театра в эту суровую пору. Это «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова и «Нашествие» Л. Леонова.

И после того как пришла великая победа, на театральных сценах с огромным успехом ставились новые спектакли о подвигах советских людей в Великой Отечественной войне. Один из самых лучших — «Молодая гвардия» (по одноименному роману А. Фадеева), поставленный Н. П. Охлопковым в 1947 г. на сцене театра, ныне носящего имя Вл. Маяковского.

Развивая военно-патриотическую тему, театры обратились к творчеству современных писателей. По произведениям В. Быкова «Последний шанс» (Белорусский театр имени Я. Купалы), Б. Васильева «А зори здесь тихие...» (Московский театр драмы и коме-

дии на Таганке) поставлены спектакли, рождающие у зрителя размышления об общественно-нравственных проблемах современности. Тема сопричастности героическому прошлому определяет гражданский пафос современных постановок на военную тему. Это пьесы «Они были актерами» В. Орлова и Г. Натансона (Крымский государственный русский драматический театр имени М. Горького), «Эхо брянского леса» С. Шарова (Брянский драматический театр), «Девятый вал» А. Софронова о боях на Малой Земле (Узбекский театр драмы имени Хамзы) и др.

Творческое многообразие советского театра

50—70-е годы открывают новую главу в истории советского театра. Радостным событием в театральной жизни явилось «второе рождение» на сцене драматургии Маяковского. Особый успех имела проникнутая боевым духом, зрелищно яркая, сатирически точно бьющая по бюрократам постановка «Бани» в Московском театре сатиры, осуществленная в 1953 г. Н. В. Петровым, С. М. Юткевичем и В. Н. Плучеком. Об успехах работы театров над новым сценическим прочтением классики свидетельствовало присуждение Ленинской премии в 1965 г. за спектакль «Маскарад» *Юрию Александровичу Завáдскому* (1894—1977), художественному руководителю Театра имени Моссовета. Завадский поставил на сцене этого театра «Петербургские сновидения» (по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание»). Завадскому принадлежат две новые постановки «Шторма» В. Билля-Белоцерковского (1951 и 1967).

Острое чувство современности, активность мысли, единство лиризма и эпичности присущи спектаклям, поставленным *Георгием Александровичем Товстоно́говым* (р. 1915). В числе его работ постановки и современных пьес, и классических. В Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина получила новую жизнь поставленная им в 1955 г. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. За этот спектакль режиссер, а также исполнитель роли Вожака — *Юрий Владимирович Толубе́ев* (р. 1906) были удостоены Ленинской премии.

Склонность к романтическому восприятию действительности отличает творчество режиссера Б. И. Равенских. Это сказалось, например, в героико-революционном спектакле «Драматическая песня» — инсценировке романа Н. Островского «Как закалялась сталь» (Московский драматический театр имени А. С. Пушкина) и в ранее поставленном Равенских в Малом театре спектакле «Власть тьмы» Л. Толстого, в котором И. В. Ильинский в роли Акима показал благородные черты народного характера.

Пристальным вниманием к современнику отмечены постановки А. Эфроса пьес В. Розова — «В добрый час!», «В поисках радости» в Центральном детском театре и «В день свадьбы» в Московском театре имени Ленинского комсомола.

Ироничным, необыкновенно изобретательным мастером комедийного спектакля был *Николай Павлович Аки́мов* (1901—1968). Акимов не только режиссер, но и талантливый художник. Он сам создавал декоративное оформление своих постановок. От его имени неотделимо сценическое воплощение пьесказок Е. Шварца, поставленных в Ленинградском театре комедии, которым он долгие годы руководил. В Театре имени Ленсовета Акимов поставил два блестящих, проникнутых разящим сарказмом спектакля — «Тени» М. Салтыкова-Щедрина (1953) и «Дело» А. Сухово-Кобылина (1955).

Достижения советского режиссерского искусства неотделимы от успехов актерского творчества. Глубина психологического проникновения, высокая одухотворенность отличали сценические воплощения *Николая Константиновича Си́монова* (1901—1973): Федора Протасова в «Живом трупе» Л. Толстого, Сальери в «Моцарте и Сальери» А. С. Пушкина. С подлинным драматизмом показывала В. Н. Пашенная обреченность и поражение Вассы Железновой в одноименной пьесе М. Горького (за эту роль актриса была удостоена Ленинской премии).

Борис Николаевич Лива́нов (1904—1972), с присущим ему темпераментом и силой раскрытия драматической внутренней жизни героя, выступил на сцене МХАТа в ролях инженера Забелина в «Кремлевских курантах» Н. Погодина и Дмитрия Карамазова в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского.

Покоряет высокое мастерство и других старейших актеров МХАТа: *Ольги Николаевны Андро́вской* (1898—1975), *Марка Исааковича Пру́дкина* (р. 1898), *Виктора Яковлевича Стани́цына* (1897—1976), *Михаила Михайловича Яншина* (1902—1976), *Анатолия Петровича Кто́рова* (р. 1898).

Талантливо выступает во многих ролях классического и советского репертуара *Иннокентий Михайлович Смоктуновский* (р. 1925).

Среди актеров, внесших заметный вклад в раскрытие характера современника, видное место занимает *Михаил Александрович Улья́нов* (р. 1927). Ульянов воссоздает образы людей нашего времени в их высокой идейной устремленности и цельности, в богатстве духовного мира. Среди его ролей, сыгранных на

Сцена из спектакля «Мещане» М. Горького. Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького.

Сцена из спектакля «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Малый театр. Москва. 1975. В роли Фамусова М. И. Царёв.

Сцена из спектакля «Сталевары» Г. Бокарева. МХАТ имени М. Горького. Москва. 1972.

сцене Театра имени Евг. Вахтангова, — Кирилл Извеков («Первые радости» К. Федина), Сергей («Иркутская история» А. Арбузова), Гулевой («Конармия» по Бабелю), Огнев («Фронт» А. Корнейчука), Друянов («День-деньской» А. Вейцлера и А. Мишарина).

Творческая инициатива сценических деятелей проявилась и в создании новых театральных коллективов, занявших видное место в семье наших театров. Таков театр «Современник», созданный выпускниками Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТе имени Горького. Долгое время этот театр возглавлял *Олег Николаевич Ефре́мов* (р. 1927, ныне главный режиссер МХАТа имени М. Горького). Если в этом театре нашли развитие прежде всего сценические принципы основателей Московского Художественного театра, то в Московском театре драмы и комедии на Таганке, руководителем которого стал *Юрий Петрович Любимов* (р. 1917) и куда вошли выпускники Театрального училища имени Б. В. Щукина, проявилась связь в первую очередь с режиссерским опытом Е. Б. Вахтангова и Вс. Э. Мейерхольда. В спектаклях этого театра, начиная с первых — «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта и «Десять дней, которые потрясли мир» (по одноименной книге Д. Рида), использованы приемы резкого преувеличения, контрастное соединение трагического с комедийным, почти с клоунадой. Нередко мы видим намеренное нарушение внешнего правдоподобия, откровенную условность, зрелищное осуществление поэтических метафор.

Мастерство режиссеров и актеров советского многонационального театра высоко оценено Родиной: многим из них присвоено высокое звание Героя Социалистического Труда.

В произведениях сценического искусства с новой силой прозвучала ленинская тема. За создание образа великого вождя в спектакле «Третья патетическая» Н. Погодина в МХАТе *Борису Александровичу Смирнову* (р. 1908) была присуждена Ленинская премия. Огромная, неисчерпаемая ленинская тема приобрела масштабы большого историко-философского обобщения, наполнилась значительным духовно-нравственным содержанием.

То, что в спектаклях наших дней столь важным оказывается изображение тех или иных нравственно-этических конфликтов и на материале прошлого, и на материале современности, не является случайностью. Это непосредственно связано с тем, что происходит в сегодняшней жизни нашего общества. В своей речи на XVII съезде ВЛКСМ Л. И. Брежнев говорил: «Выполнение ленинского завета о воспитании у молодежи коммунистической морали приобретает в настоящее время особенно большое значение... Вместе с большими социальными и экономическими

В. К. Папазян в роли Отелло. «Отелло» У. Шекспира.

А. А. Хорава в роли Ивана Грозного. «Великий государь» В. Соловьева (*справа*).

Сцена из спектакля «На задворках». Эстонский театр «Ванемуйне». Тарту.

преобразованиями идет активный процесс формирования лучших человеческих качеств — качеств человека коммунистического общества».

Этот процесс формирования самых передовых, самых гуманных нравственных норм, связанных с изменениями в социальной психологии миллионов, столкновении новой, коммунистической морали и нравственности с враждебными им пережитками собственнической психологии и влияниями буржуазного мира, и составляет неисчерпаемый источник драматических коллизий. Наш зритель встречается на сцене с борьбой передового и отжившего в самых различных ситуациях. Здесь можно вспомнить и одну из лучших последних ролей замечательного мастера театра *Николая Константиновича Черка́сова* (1903—1966) — роль академика Дронова в спектакле «Все остается людям» А. Алешина. Роль академика Дронова Черкасов сыграл и в фильме, имеющем то же название. За эту роль артисту была присуждена Ленинская премия.

Совершенно отличен, казалось бы, образ молодой девушки Вали в широко шедшей в наших театрах пьесе А. Арбузова «Иркутская история». Однако по жизнестойкости и силе своих нравственных устоев юная Валя, проходящая через трудные жизненные испытания, несомненно, сродни Дронову. Именно так, при всех отдельных отличиях, трактовали эту роль исполнительницы Ю. К. Борисова в Театре имени Евг. Вахтангова (постановка Е. Р. Симонова) и С. Н. Мизери в Театре имени Вл. Маяковского (постановка Н. П. Охлопкова).

В пьесах, посвященных сегодняшнему дню, очень важное место занимают образы партийных руководителей. Такой образ замечательной женщины, подлинного советского патриота, руководителя стоит в центре пьесы «Мария» А. Салынского. Эта пьеса поставлена во многих театрах. Одна из самых удачных постановок — спектакль Московского театра имени Вл. Маяковского (режиссер А. А. Гончаров).

Особенно приметное место на сцене советских театров в последние годы заняли пьесы, посвященные миру труда, рабочему классу, проблемам, возникающим в сфере производства, в ходе свершения научно-технической революции. В этой сфере с особой отчетливостью обнаруживается рождение новых черт человеческой личности, характерных для современного героя, неразрывно связанных с принципами развитого социалистического общества. Л. И. Брежнев, перечисляя в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии основные темы творчества советских художников, первой назвал тему, которую «...ранее суховато называли «производственной темой». Ныне

эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий».

Производственная тема обрела подлинно художественную форму в советском театре потому, что наследовала лучшие традиции ее воплощения еще в начале 30-х годов. В пьесах и спектаклях 70-х годов эта тема проникнута большим человеческим, духовным, общественным и психологическим содержанием, притом содержанием глубоко современным. Именно в сфере труда мы сталкиваемся с множеством проблем, связанных с взаимоотношениями человека с коллективом и обществом. Проблемы эти имеют прежде всего нравственное значение. Так, в пьесах «Человек со стороны» И. Дворецкого и «Сталевары» Г. Бокарева одна из отличительных особенностей главных действующих лиц (инженера Чешкова у Дворецкого и рабочего-сталевара Лагутина у Бокарева) в том, что они утверждали героическое начало в повседневном течении, во всем строе сегодняшней жизни. Спектакли эти привлекают неизменный интерес зрителей.

Постановка «Сталеваров» на сцене МХАТа имени М. Горького принесла режиссеру-постановщику О. Ефремову, художнику И. Сумбаташвили и исполнителям двух главных ролей — В. Расцветаеву и Е. Евстигнееву Государственную премию СССР за 1974 г. Борьба за новые производственные нормы в этой пьесе (и в других пьесах, посвященных родственной тематике) раскрывается как борьба за новые этические нормы, за нравственную требовательность, чуждую уступкам и компромиссам.

Особенно убедительный пример этому — пьеса А. Гельмана «Протокол одного заседания» («Заседание парткома»). Наиболее широкую известность получили постановки этой пьесы в Большом драматическом театре имени М. Горького в Ленинграде (режиссер Г. А. Товстоногов) и в МХАТе имени М. Горького (режиссер О. Н. Ефремов).

Наряду с крупнейшими театрами Москвы и Ленинграда существенный вклад в развитие советской театральной культуры вносят театральные коллективы других городов РСФСР и союзных республик.

Постоянные гастроли крупнейших столичных и местных театров обеспечивают ту близость советского сценического искусства самым широким массам, которая является нормой его жизни и важнейшим условием творческого роста. Утверждение в живых сценических образах новых высоких, коммунистических духовно-нравственных норм и определяет силу и влияние нашего театрального искусства.

Выступая на юбилейном заседании, посвященном 150-летию Малого театра, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Н. В. Подгорный говорил: «Интенсивная творческая атмосфера, стремление еще лучше отобразить динамизм нашей жизни, быть источником идейного обогащения и нравственного воспитания советских людей — вот что характерно для театра, всего советского искусства сегодня. Ленинские принципы партийности и народности, правдивое отражение действительности, свободное развитие дарований, многообразие форм и стилей — таковы проверенные временем и опытом основы искусства социалистического реализма». В этой характеристике заключены и важные итоги развития советской театральной культуры, и перспективы ее неуклонного развития в будущем.

Мастера советских национальных театров

В царской России только 9 народов имели театры, ставившие спектакли на родном языке. После Великой Октябрьской социалистической революции в союзных республиках, краях и областях Советского государства создана своя национальная театральная культура. В национальных театрах нашей страны идут спектакли на 45 языках народов СССР. Первые спектакли новых театров показывали борьбу трудящихся за свободу, воссоздавали образы героев гражданской войны, коммунистов, красноармейцев, крестьян. В советском многонациональном театре получила образное отражение жизнь нашей страны: коллективизация, индустриализация, Великая Отечественная война, самоотверженный труд строителей коммунизма.

Используя национальные художественные традиции, мастера театрального искусства всех республик показывают жизнь народа, особенности быта, характеры людей, своеобразие и красоту народного творчества. Богатое искусство социалистического реализма обретает у каждого народа свои неповторимые формы.

Многокрасочна палитра театральной жизни Российской Федерации. Актеры национальных театров Поволжья, театров народов Севера и Кавказа сочетают традиции русской актерской школы со своеобразием своего народного искусства. Широкое разви-

тие получило театральное искусство Татарии, Башкирии, Северной Осетии. В нашей стране хорошо известны имена осетинского актера В. В. Тхапсаева, актеров Татарии Х. Г. Абжалилова и Ф. И. Халитова, башкирских мастеров театра А. К. Мубарякова, З. И. Бикбулатовой, дагестанской актрисы Б. М. Мурадовой, бурятского актера и режиссера Г. Ц. Цыдынжапова и многих других.

Сценическое искусство Украины и Белоруссии близко русскому и вместе с тем самобытно, неповторимо. Украинскому театру присущи музыкальность, поэтичность, спектакли его отличаются сочными красками, щедрым народным юмором и глубоким драматизмом. Замечательные сценические образы создали на украинской сцене актеры *Гнат Петрович Юра́* (1887—1967), *Наталья Михайловна У́жвий* (р. 1898), *Юрий Васильевич Шу́мский* (1887—1954). Заслужили любовь и известность актеры М. М. Крушельницкий, И. А. Марьяненко, Б. В. Романицкий, Е. П. Пономаренко.

Искусство *Амвросия Максимилиановича Бу́чмы* (1891—1957) вобрало в себя лучшие достижения украинской культуры. В спектакле «Украденное счастье» И. Франко (Украинский театр имени И. Я. Франко) Бучма играл роль крестьянина Миколы Задорожного. Он показывал, как созревает в забитом крестьянине сознание несправедливости общественного строя.

В одной из последних работ (старый шахтер Макар Дубрава в одноименной пьесе А. Корнейчука) выдающийся украинский артист раскрывал силу советского патриотизма, мужество советских людей.

Бурно расцвело после Октябрьской революции театральное искусство белорусского народа. Талантливые белорусские актеры В. И. Владомирский, В. И. Дедюшко, И. Ф. Жданович, А. К. Ильинский, П. С. Молчанов, Б. В. Платонов, Г. К. Макарова создали образы, выражающие душевную глубину, мудрость, мягкий юмор белорусского народа.

Одним из крупнейших советских актеров был *Глеб Павлович Гле́бов* (1899—1967). В комедии «Кто смеется последним» К. Крапивы (Белорусский театр имени Янки Купалы) он играл роль Туляги — душевно чистого, но слабого человека, подавленного наглым карьеристом. Какими аплодисментами встречал зритель выразительную сцену, когда Туляга освобождался наконец от этой зависимости.

Отличительной особенностью театрального искусства Молдавии является его органическая связь с музыкой, пением, танцами. Жизнь молдавского народа отражает искусство актеров большого творческого диапазона *Кирилла Антоновича Шти́рбула* (р. 1915), *Домникии Тимофеевны Дарие́нко* (р. 1919) и других. Талантливый актерский коллектив сложился в молодежном театре «Лучафэрул».

Сценическое искусство народов Закавказья имеет давние художественные традиции. Романтическая природа грузинского театра, яркий темперамент его актеров особенно полно раскрылись в постановках пьес грузинских драматургов и трагедий Шекспира, Шиллера.

В Грузинском театре имени Шота Руставели работали *Акакий Алексеевич Хора́ва* (1895—1972) и *Акакий Алексеевич Васа́дзе* (р. 1899). В спектакле «Разбойники» Шиллера, где они играли роли Карла и Франца Моора, отразилось героико-романтическое направление грузинского театра. Высокой человечностью, душевной красотой был исполнен образ Отелло, созданный Хоравой; хищническую философию авантюризма обличал в роли Яго Васадзе.

В 60-е годы Театр имени Ш. Руставели возглавлял один из ведущих грузинских актеров — *Сергей Александрович Закари́адзе* (1909—1971), создатель многих разнохарактерных образов, исполненных светлого гуманизма (старый крестьянин Агабо в пьесе «Пока арба не перевернулась» Иоселиани).

Многогранно дарование *Веры Ивлиановны Анджапари́дзе* (р. 1900) и *Василия Давыдовича Годзиашви́ли* (1905—1976) — воспитанников замечательного грузинского режиссера *Константина Александровича Марджанишви́ли (Марджа́нова,* 1872 — 1933), создавшего в 1928 г. другой крупнейший театр Грузии, ныне Театр имени К. А. Марджанишвили. В театрах Грузии много талантливых молодых актеров. Молодежь составляет основу коллектива театра г. Рустави.

Спектакли Армянского театра имени Г. Сундукяна отличаются глубоким раскрытием замысла автора, психологически сложными образами. Искусство актеров *Вагарша Богдановича Вагаршя́на* (1894—1959) — создателя образов Егора Булычова, Гамлета, Арбенина — и *Рачия Нерсесовича Нерсеся́на* (1895—1961), наделявшего своих героев пламенным темпераментом, глубокой человечностью, внесло большой вклад в развитие театра. Вагаршян впервые на сцене армянского театра создал образ В. И. Ленина в спектакле «Человек с ружьем» Н. Погодина. Одним из лучших классических спектаклей театра был «Оттело» Шекспира, где главную роль играл *Ваграм Камерович Папазя́н* (1888—1968). Яркие разнохарактерные образы создали А. М. Аветисян, Г. Д. Джанибекян. Реалистическим мастерством отличается творчество актеров В. М. Аджемяна, Б. П. Нерсесяна и других.

Азербайджанскому драматическому театру имени М. Азизбекова близки столкновения могучих, внут-

ренне непримиримых сил, героическое начало, поэтическая приподнятость и в то же время красочная комедийность. Эти черты отразились в творчестве *Марзии Юсуф кызы Даву́довой* (1901—1962), *Сидги Рухуллы́* (настоящее имя — Рухулла Фатулла оглы Ахундов, 1886—1959). Эти черты свойственны и комедийным актерам М. Алиеву и М. Марданову.

У народов Средней Азии до Октября профессионального театра не существовало. Но за несколько десятилетий искусство многих актеров этих республик достигло высокого мастерства и получило широкую известность. На сцене Узбекского театра драмы имени Хамзы романтический актер *Абрар Хидоя́тов* (1900—1958) прославился как создатель образов пламенного Отелло, поэтичного Гамлета. О нем восторженно писал Ю. Фучик: «Ты не знаешь языка, и все же слышишь каждое слово Шекспира. Актер говорит жестом, походкой, движением руки — это большая, могучая театральная культура». Трепетны, проникновенны образы героинь *Сары Ишантура́евой* (р. 1911) в трагедиях Шекспира. Она играет и в пьесах современных узбекских драматургов женщин Востока, пробудившихся к новой жизни. Глубиной, драматической силой отличается творчество актера *Шукура Бурха́нова* (р. 1910) — исполнителя ролей ученого Улугбека (из одноименной драмы Шейхзаде), царя Эдипа (из одноименной трагедии Эсхила), Городничего («Ревизор» Гоголя). Тонкая аналитичность, четкость социальной характеристики присущи искусству *Алима Ходжа́ева* (1910—1977).

Крупный вклад в развитие сценического реализма внесли своей игрой, простой, сдержанной, но исполненной драматической силы, туркменские актеры Театра драмы имени Молланепеса — *Аман Кульмаме́дов* (р. 1908), *Сона Мура́дова* (р. 1914), *Ата Дурды́ев* (р. 1910), *Базар Ама́нов* (р. 1908).

Возвышенный, поэтический строй духовной жизни героев передают таджикские актеры. Традиции основоположников театра *Мухаммеджана Касы́мова* (р. 1907), *Асли Бадриддиновича Бурха́нова* (р. 1915), *Софии Эрджановны Туйба́евой* (р. 1913) развивает новое поколение актеров Театра драмы имени А. Лахути.

Казахские актеры восприняли от героической народной поэзии ее суровую мужественность, благородную простоту. Образы обаятельных, мягких, мудрых людей создал в Театре драмы имени М. О. Ауэзова *Калибек Куанышпа́ев* (1893—1968). Яркий комедийный актер *Серке Кожамку́лов* (р. 1896) порой шутливо-иронически, порой резко обличительно высмеивал отрицательные явления жизни. Страстные, волевые героини *Хадиши Буке́евой* (р. 1917) протестуют против насилия. Монументальные героические образы создал *Шакен Айма́нов* (1914—1971). Талантливых актеров выдвинуло молодое поколение театра.

Мужественная простота и драматизм, заложенные в величественном киргизском эпосе «Манас», получили новое претворение в искусстве актеров Киргизского драматического театра *Муратбека Рыску́лова* (1909—1974), *Бакен Кыдыке́евой* (р. 1923) и молодых актеров — выпускников театральных институтов.

Поиски новых сценических форм и острота мысли отличают театральное искусство Прибалтики.

Своеобразные творческие поиски ведут театры Латвии. В старейшем Театре драмы имени А. Упита мастера *Лидия Фре́ймане* (р. 1920), *Велта Мартыновна Ли́не* (р. 1923), *Карл Карлович Се́брис* (р. 1914) и актеры следующих поколений работают над углублением принципов тонкого психологического искусства современными выразительными средствами. Принципы синтетического зрелищного искусства Латвийского художественного театра имени Я. Райниса по-новому претворяют актеры старшего поколения этого театра — *Лилита Бе́рзинь* (р. 1903), *Вия Артмане* (р. 1929) и недавно окончившая Латвийскую консерваторию молодежь.

В ведущем Театре драмы Литовской ССР в Вильнюсе сложился творческий ансамбль, в который входят и артисты *Моника Мирона́йте* (р. 1914), *Ионас Каваля́ускас* (р. 1920). Популярны актеры Р. Адомайтис, Г. Караускас, В. Томкус и другие. Творческие принципы студийности развивает театр небольшого литовского города Паневежиса. Популярен актер этого театра Д. Банионис.

Эстонский театр «Ванемуйне» в Тарту возник около ста лет назад. На его сцене идут не только драматические спектакли, но и оперы, оперетты и балеты. Сценическую культуру Эстонии представляет и Театр драмы имени В. Кингисеппа, в труппе которого такие замечательные мастера, как *Каарел Юханович Карм* (настоящая фамилия — Лянтс, р. 1906), *Айно Та́льви* (настоящее имя — Айно Аугустовна Пиндам, р. 1905) и другие.

Экспериментальную работу проводят театры Прибалтики, ставящие спектакли для школьников и молодежи: Театр юного зрителя в Риге, Молодежный театр в Вильнюсе и Театр юного зрителя в Таллине. В этих театрах работают преимущественно молодые актеры — выпускники театральных вузов.

Жажда нового, стремление полнее отразить современность и по-новому раскрыть классические произведения, найти в них идеи, созвучные нашему времени, отличают работы мастеров и молодежи, творческих коллективов театров всех союзных республик.

Театр кукол. Детский Театр

Из истории кукольного театра

Кукольный театр существует очень давно. Древние народы верили, что и на небе, и на земле, и под землей, и даже в воде живут разные боги, дьяволы и священные животные. Чтобы молиться этим богам, люди делали их изображения: больших и маленьких кукол из камня, глины, кости или дерева. Вокруг таких кукол плясали, носили их на носилках, возили на колесницах или на спинах слонов, а иногда устраивали всякие хитрые приспособления и заставляли кукол, изображавших богов, дьяволов или драконов, поднимать руки или лапы, открывать глаза, кивать головами, скалить зубы. Постепенно такие зрелища все больше и больше становились похожими на театральные представления. На протяжении тысяч лет во всех странах мира с помощью кукол разыгрывались легенды о богах, демонах, оборотнях, джинах, а в средние века в европейских странах куклы изображали сотворение мира, Адама и Еву, чертей и ангелов, играли народные сказки и сатирические сценки, высмеивающие человеческие пороки: глупость, жадность, трусость.

В старой России не было государственных кукольных театров. На ярмарках, на бульварах, в городских дворах давали маленькие представления бродячие фокусники, акробаты и кукольники. Обычно один из них крутил ручку шарманки. Под громкие звуки музыки кукольник показывал из-за маленькой ширмы, как смешной, длинноносый крикливый Петрушка бьет палкой царского офицера, который его хочет забрать в солдаты. От ловкого Петрушки доставалось и невежде-доктору, не умевшему лечить, и обманщику-торговцу.

Жизнь народных кукольников — бродячих актеров была очень тяжелой и мало чем отличалась от жизни нищих. После представления актер-кукольник снимал шапку и протягивал ее зрителям. Кто хотел, бросал в шапку медные копейки.

В других странах тоже были куклы, похожие на нашего Петрушку. Такие же длинноносые и крикливые забияки. Называли этих кукол по-разному: в Англии — *Панч*, во Франции — *Полишине́ль*, в Италии — *Пульчине́лла*, в Германии — *Ка́шперле* и *Га́нсвурст*, в Чехословакии — *Кашпа́рек*, в Турции — *Карагёз*.

Сейчас кукольные театры существуют почти во всех странах. В современных кукольных театрах употребляются три основные системы кукол. Есть куклы, которые приводятся в движение нитками. Актер-кукловод стоит на возвышении сзади сцены и держит в руках *вагу* — специальное устройство. Оно состоит из двух или трех перекрещивающихся палочек, к которым прикреплены нитки. Нижние концы ниток соединены с головой и спиной куклы,

Кукла на пальцах.

Кукла на нитках.

Кукла на тростях.

Есть в Москве театр, спектакли которого любят все — и взрослые и дети. Это Государственный центральный театр кукол. Его создатель и руководитель — народный артист СССР Герой Социалистического Труда С. В. Образцов. С интересом слушают юные зрители увлекательный рассказ Сергея Владимировича о любимом искусстве, которому он посвятил всю свою жизнь,— искусстве кукольного театра.

привязаны к ее плечам, рукам, коленкам и ступням ног. Обычно у куклы бывает 10, 20, а иногда даже до 40 ниток. Если раскачивать палочку, от которой нитки идут к коленкам куклы, то кукла начинает поднимать и опускать ноги, ходить или танцевать. Когда слегка натянут нитку, прикрепленную к спине, то кукла делает поклон. Если подтянуть нитки, привязанные к ногам, и отпустить все остальные, кукла перевернется и может встать на голову или ходить на руках. Кукол этой системы часто называют *марионетками,* но это не совсем правильно, потому что во многих странах так называют любую театральную куклу. Лучше этих кукол называть просто *куклы на нитках.*

Другая система кукол — это куклы, надевающиеся на руку, как перчатки. Обычно голова куклы надевается на указательный палец, одна ручка — на средний, а другая — на большой. Таких кукол многие называют у нас *петрушками,* но это тоже не совсем правильно. Ведь куклы этой системы есть во многих странах. Правильно называть их *перчаточными* или *куклами на пальцах.*

Третья система — это *куклы на тростях*. Ими, так же как и куклами на пальцах, актер-кукловод играет из-за ширмы. Кукол на тростях иногда надевают прямо на руку, но чаще всего их держат за центральную палку, которая проходит через всю куклу. К этой палке прикреплены голова и плечи куклы, а к плечам — руки. Актер управляет руками куклы с помощью тоненьких палочек-тростей, прикрепленных обычно к локтям или кистям кукольных рук. Палочки скрыты от зрителей в рукавах или в одежде куклы.

Куклы на нитках и куклы на пальцах уже сотни и тысячи лет существуют почти во всех странах мира, а вот куклы на тростях до начала нашего века были только на Востоке, главным образом в Китае и Индонезии. В нашей стране такие куклы появились впервые у советских кукольников-художников Ефимовых.

Государственные кукольные театры в нашей стране были созданы только после Октябрьской революции. Их сейчас в Советском Союзе свыше ста. Это настоящие театры, в которых работают актеры, художники, мастера кукол.

Кукольные театры ставят народные сказки и пьесы, написанные драматургами. Большинство театров кукол играют для детей, но некоторые ставят представления и для взрослых, любящих кукольный театр не меньше, чем дети. Появляется все больше кукольных самодеятельных коллективов при школах, Дворцах и Домах пионеров.

Много кукольных театров возникло в Чехословакии, Румынии, Польше, Венгрии, Германской Демократической Республике.

Кукольные театры первыми приобщают ребят к театральному искусству. Они не только приносят радость понимания искусства театра, но воспитывают художественный вкус, учат пониманию окружающего мира.

Из истории детского театра

6 ноября 1918 г. — знаменательная дата в истории театра. В этот день в Москве открылся первый в мире постоянный театр для детей.

Когда в «свой собственный театр» входили первые дети-зрители и рассаживались на сделанные специально для них низкие скамейки, на это нельзя было смотреть без волнения. И тем более волновались сотрудники театра, когда следили за восприятием спектакля детьми. В Первом детском театре Московского Совета шли спектакли театра петрушек, театра теней, марионеток, балета. Оформляли их замечательные мастера: художники В. Фаворский, И. Ефимов, композитор Ан. Александров, балетмейстер К. Голейзовский. (Организатором и заведующей театром была Н. И. Сац. — *Примеч. ред.*)

В 1920 г. Первый детский театр Моссовета стал называться Государственным и перешел в ведение Народного комиссариата просвещения. Руководила театром директория, а возглавлял ее народный комиссар просвещения А. В. Луначарский. На первом заседании директории Детского театра он сказал: «Детям интересны и сказки, и действительность, и прошлое, и будущее. Они очень любят мир животных. Но, как сказал Гёте, самый интересный предмет для человека — человек. Этого нельзя забывать и в нашем будущем театре». Поскольку у Детского театра не было еще своего репертуара, на заседании директории было решено инсценировать «Маугли» Р. Киплинга, а драматургам заказать пьесы для детей. В спектакле «Маугли» (пьеса В. Волькенштейна) главные роли играли тогда совсем молодые артисты: медведь Балу — И. Ильинский, тигр Шер-Хан — М. Гаркави, шакал Табаки — Н. Коновалов, Лань — М. Бабанова, Маугли — Е. Спендиарова и другие.

Интерес детей к театру растет, и уже в 1921 г. создается еще один театр — Московский театр для детей (ныне Центральный детский театр).

Спектакли Московского театра для детей знакомили зрителей с жизнью других народов, помогали их интернациональному воспитанию. В Московском театре для детей были поставлены первые пьесы о пионерах: «Будь готов!» (автор и режиссер С. Розанов), «Пионерия» (автор С. Заяицкий, режиссер Н. Сац). Созданию ярких спектаклей помогли знаменитые художники А. Веснин, К. Юон, В. Рындин. Большое место в спектаклях занимала музыка, помогавшая глубже воспринимать образы и идеи спектакля. Многие постановки этого театра композитор Д. Кабалевский назвал «насквозь музыкальными».

Сцена из спектакля «Конёк-Горбунок». Ленинградский театр юных зрителей.

Сцена из оперы «Золотой ключик». Детский музыкальный театр. Москва.

Московский театр для детей активно способствовал созданию нового репертуара. Особо следует отметить талантливые пьесы Н. Шестакова («Алтайские Робинзоны», «Аул Гидже», «Крекинг», «Брат»), остроумные комедии С. Заяицкого («Робин Гуд», «Мистер Бьюбль и червяк»), пьесы С. Розанова («Хронобиль профессора Иванова», «Электричество», «Кто во что горазд»), первую пьесу о советской школе В. Любимовой «Сережа Стрельцов», первые стихотворные пьесы-обозрения А. Барто.

В первые годы после Октябрьской революции возникают театры для детей в Харькове, Краснодаре (в его организации принимает участие С. Я. Маршак), Саратове и других городах.

Своеобразным театром был созданный в 1930 г. в Москве Бауманский театр рабочих ребят. Здесь была поставлена пьеса В. Смирнова «Токмаков переулок» — о жизни ребят Бауманского района.

В феврале 1922 г. сказкой Ершова «Конёк-Горбунок» (инсценировка П. Горлова) открылся Театр юных зрителей в Ленинграде. Одним из его организаторов и бессменным руководителем был *А. А. Брянцев* (1883—1961). Брянцев верил в воспитательную силу театра юного зрителя, умел объединить артистов и педагогов, считая, что художники сцены должны уметь мыслить, как педагоги, а педагоги — чувствовать силу искусства, как художники. Ленинградский ТЮЗ создавал спектакли для школьников разного возраста, включая в свой репертуар и сказки, и пьесы классиков. В 1925 г. талантливый артист этого театра Л. Макарьев написал о советских детях пьесу «Тимошкин рудник», получившую широкую известность. Интересные постановки создал режиссер Б. Зон: «Дон Кихот», «Том Сойер», «Зеленая птичка» (по сказке К. Гоцци) и др. В поисках яркой театральности Зон отталкивался от итальянского театра масок и умело сочетал его принципы со своеобразием детских игр. Так, в спектакле «Дон Кихот» актер Н. К. Черкасов в роли Дон Кихота выезжал на детском трехколесном велосипеде, над которым воз-

вышалась лошадиная голова из картона. Сегодня репертуар театра включает сказки и современные пьесы, русскую и зарубежную классику.

С 1924 г. появляются театры для детей и в других союзных республиках (ТЮЗы в Киеве, Тбилиси, Баку, Ереване и др.).

В 1936 г. в Москве был создан самый крупный театр для детей — Центральный детский театр. Он получил возможность сформировать большую труппу высококвалифицированных артистов, свой оркестр, педагогическую часть. Педагогическая часть имелась во всех детских театрах, начиная с Первого Государственного. Ее задача — изучать впечатления детей-зрителей, их интересы, пожелания, обращенные к своему театру.

10 октября 1936 г. театр показал свою первую новую постановку — «Золотой ключик» А. Толстого (режиссеры Н. Сац и В. Королев; в роли Буратино — К. Коренева).

«Занавес давно опустился, и чудесные живые куклы, которые без конца выходили на сцену, устало и счастливо улыбаясь, больше не показывались. Буратино уже, наверное, отдирал за кулисами свой невероятный носище. А ребята все еще смотрели на сцену жаркими и жадными глазами. Уходя из театра, зрители напевали песенку Буратино:

Это очень хорошо,
Даже очень хорошо.

Они продолжали петь даже на улице. Они, наверное, и заснули сегодня с этой песенкой на устах, а завтра с ней проснутся... Прекрасный подарок от Алексея Толстого и Центрального детского театра получила детвора». Так оценила тогда пресса новый спектакль.

В последующие годы Центральный детский театр становится любимым театром московских школьников. Для него пишут пьесы В. Катаев, С. Михалков, В. Розов, А. Хмелик, А. Алексин и другие известные писатели. Режиссеры Л. Волков, В. Дудин, О. Пыжова, Б. Бибиков, М. Кнебель, А. Эфрос создают увлекательные спектакли, главные роли в которых исполняют В. Сперантова, К. Коренева, И. Воронов, Е. Перов, М. Андросов и другие. Сегодня важное место в репертуаре театра занимают пьесы советских драматургов. Остросовременен спектакль «Молодая гвардия» (пьеса А. Алексина по одноименному роману А. Фадеева, постановка П. Хомского).

Большой популярностью у ребят пользуется и Московский театр юного зрителя. Пьесы ведущих детских писателей — С. Михалкова, А. Алексина, Е. Шварца, Л. Кассиля и других — превращаются на сцене этого театра в увлекательные спектакли. Здесь работают талантливые артисты Л. Князева, В. Горелов и другие.

В 1965 г. оперой М. Красева «Морозко» в Москве был открыт первый и пока единственный в мире Московский Государственный детский музыкальный театр (руководитель и главный режиссер — Н. И. Сац. — *Примеч. ред.).*

К концу 1974 г. в Советском Союзе насчитывалось 48 профессиональных театров для детей, а также больше 100 кукольных. В ближайшие годы запланировано открыть еще 33 театра юных зрителей.

У всех советских театров для детей одна цель — средствами театрального искусства расширить кругозор школьников младшего, среднего и старшего возраста, создавая для каждой возрастной группы особые спектакли, помочь будущим строителям коммунистического общества вырасти людьми большой культуры, любящими труд, понимающими искусство, добрыми и чуткими, активными борцами за дружбу народов, за мир. Любят школьники свои театры. Не случайно А. Брянцев назвал ТЮЗ «театром детской радости».

В настоящее время больших успехов достигли театры для детей и юношества, созданные и в других социалистических странах — в ГДР, Болгарии, Чехословакии, Венгрии, Румынии, Монголии, Вьетнаме и на Кубе.

В 1965 г. в Париже учреждена Международная ассоциация театров для детей и юношества, стремящаяся помочь созданию театров для детей и юношества в разных странах мира, организовать обмен опытом творческой работы. На учредительном собрании было подчеркнуто, что Страна Советов является пионером в создании и развитии детского театра.

Театр оперы и балета

Оперный театр

Оперный театр — особый вид, особая форма музыкального театра. Музыка и драма, живопись и пластика стали его неотъемлемой частью. Но есть у оперного театра особые, только ему одному присущие законы, которых не знает ни один другой вид театрального искусства.

В драматическом театре действие и содержание того, что происходит на сцене, передается прежде всего *словом*. В балетном театре главное средство выражения жизни на сцене — *танец*. В оперном театре основным выразительным средством является *пение*. Сценическое действие в опере развивается по законам музыки, по законам музыкальной драматургии. Музыка в оперном театре — главный выразитель смысла произведения, она ведет и определяет сценическое действие.

Конечно, в *пении*, которым артисты создают художественные образы, присутствует слово. Но, «омузыкаленное» композитором-драматургом, оно приобретает особую эмоциональную окраску, особую музыкальную интонацию. Слово в исполнении певца-актера уже не просто слово, а целая музыкальная фраза, которая поддерживается в оркестре музыкальным сопровождением, мелодией и ритмом, что делает эту фразу значительнее и эмоционально богаче. Так в опере рождается вокальный монолог — *ария* или *музыкальный ансамбль* (*дуэт*, когда поют два певца, *квартет* или *квинтет*, когда поют четыре или пять голосов вместе).

В оперном театре музыка выражает сокровенные чувства и переживания героя, скрытые подчас за его словами. В опере важно не только то, *что* поет тот или иной герой оперного спектакля, но и то, *как* он это поет, какими чувствами он охвачен в тот или иной момент своего сценического существования.

При создании музыкального образа, характера героя композитор учитывает тот или иной тип голоса певца. Женские голоса разделяются на три главных типа: *сопрано* — высокий голос, *меццо-сопрано* — низкий голос и *контральто* — очень низкий голос. Мужские голоса имеют свое подразделение: *тенор* — высокий голос, *баритон* — низкий голос, *бас* — очень низкий голос. У каждого из этого типа голосов есть свои оттенки. Тенор, например, может быть лирическим, драматическим, сопрано — колоратурным, лирическим, драматическим и т. д.

Композитор, прежде чем написать оперу, должен иметь *либретто*, или литературный сценарий, по которому будет развиваться действие на сцене. Но сущность драматургии в опере остается все же музыкальной потому, что композитор, в отличие от драматурга, сочиняет свое произведение не словами, а музыкой. Задача оперного театра, и прежде всего

Государственный академический Большой театр Союза ССР. Москва.

Сцена из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова.

режиссера и *дирижера* — главных руководителей и создателей оперного спектакля, — раскрыть и воплотить эту музыкальную драматургию на сцене, найти ей правильное идейно-эмоциональное истолкование. Осуществить это им помогают солисты оперного театра, артисты хора и оркестра, художник, балетмейстер и другие работники театра.

В процессе написания оперы композиторы часто сами пишут либретто, иногда они берут за основу литературные или драматические произведения. После «перевода» литературного произведения на язык музыки оно начинает жить своей самостоятельной жизнью. Слова, текст литературных персонажей, приходя в соприкосновение с музыкой, обретают новые черты, новое художественное значение. Так, например, П. И. Чайковский, который не раз при создании опер обращался к произведениям А. С. Пушкина, написал *своего* «Евгения Онегина», *свою* «Пиковую даму», герои которых во многом отличаются от литературных прототипов.

История оперного театра берет свое начало в древних народных игрищах и празднествах, где со-

А. В. Неждановa в роли Антониды. Опера «Иван Сусанин» М. И. Глинки.

четались пение, танец, пантомима, действие, инструментальная музыка. Как подсобный компонент зрелища музыка имела место и в античных трагедиях, и в средневековых представлениях — мираклях и мистериях (см. статьи «Древнейшие формы театральных представлений», «Театр в Древней Греции и в Древнем Риме», «Театр в средневековой Европе»). Но как особый вид искусства опера, а с нею вместе и оперный театр возникли на рубеже XVI—XVII вв. в Италии. Первоначально эти музыкальные представления не имели еще определенного названия. Это были музыкальная сказка, музыкальная драма и, наконец, музыкальное действие, или *опера* (от латинского opera — «труд», «произведение»).

Опера, возникшая сначала в аристократической среде и существовавшая как зрелище для избранных, начинала постепенно демократизироваться, особенно после того как в разных странах Европы с середины XVII в. начинают открываться музыкальные театры. У истоков оперного театра стояли крупные музыканты, посвятившие свое творчество становлению и развитию оперного искусства. Это были Монтеверди в Италии, Люлли во Франции, Пёрселл в Англии. Вместе с развитием оперного жанра постепенно наметились и два основных направления, связанные с музыкально-изобразительными средствами, сюжетом и содержанием. Это были *опера-сериа* (серьезная опера) и *опера-буффа* (комическая опера). И если вначале оперные спектакли представляли собой состязания участников в вокальном и музыкальном мастерстве, то постепенно они стали превращаться в театральный спектакль со своим содержанием и сюжетом.

Дальнейшее развитие оперы на Западе связано с именами величайших гениев музыкального искусства. Огромную роль в определении оперы как жанра музыкально-драматического искусства сыграл немецкий композитор Глюк, оперная реформа которого повернула развитие жанра от аристократического, придворного зрелища к созданию героических музыкальных трагедий с глубокой философской тематикой и возвышенными чувствами. Многие крупные композиторы XVIII—XIX вв. не прошли в своем творчестве мимо оперного жанра. И если для одних, таких, например, как великий немецкий композитор Бетховен или гениальный австрийский композитор Моцарт, опера была только частью их творчества, то для других, таких, как итальянские композиторы Верди и Россини, французский композитор Бизе, немецкий композитор Вагнер, оперный жанр стал главным в их творчестве. Вагнер был также крупным теоретиком в области оперного искусства, и его труды оказали большое влияние на развитие оперы и оперного театра на Западе (см. статьи об этих композиторах). Многие зарубежные и русские композиторы писали небольшие по форме, так называемые *камерные* оперы, где основное внимание уделялось раскрытию внутреннего мира героев.

Родоначальником русской классической оперы по праву считают русского композитора М. И. Глинку — автора опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила». Глинка не только создал первую русскую классическую оперу и своим творчеством открыл дорогу Даргомыжскому, композиторам «Могучей кучки», Чайковскому и другим, которые укрепляли и художественно претворяли его творческие принципы. Одновременно с этим Глинка (он был прекрасным исполнителем собственных камерных вокальных произведений) заложил основы реалистического *исполнительского искусства* в опере, что дает нам полное право считать его и родоначальником русского оперного театра (см. ст. «М. И. Глинка»).

Огромную роль в формировании эстетики русского оперного театра сыграло искусство великого певца *Федора Ивановича Шаляпина*. Шаляпин был первым, кто соединил в своем творчестве в единое художественное целое музыкальные, вокальные и сценические задачи. Он первый понял, какое громадное значение имеет реалистическая актерская игра в оперном спектакле, что эта игра только тогда имеет истинный смысл, когда она рождается из музыкальной ткани оперной партии и музыкальной драматургии оперы (см. ст. «Ф. И. Шаляпин»).

Но главную и решающую роль в становлении русского и советского оперного театра сыграл опыт великих режиссеров-реформаторов драматического театра Станиславского и Немировича-Данченко. Придя в музыкальный театр как режиссеры драмы, они не только обогатили оперу достижениями драматического театра, но нашли и сформулировали законы оперного театра. Они поставили перед собой задачу превратить «костюмированный концерт» в *театральное действие*, тесно связанное с музыкой.

Особое место в истории развития оперы занимает советское оперное искусство, сложившееся после Великой Октябрьской социалистической революции. Советские композиторы, опираясь на классические традиции и метод социалистического реализма, стремятся к правдивому изображению современности и исторического прошлого во всем их многообразии.

Советский оперный театр — театр многонациональный. После Октябрьской революции оперные театры были созданы во многих республиках, не имевших ранее профессионального оперного искусства.

Бурный рост советского оперного театра, на сцене которого и сейчас идут лучшие произведения рус-

Л. В. Собинов в роли Лоэнгрина. Опера Р. Вагнера «Лоэнгрин».

ского классического и зарубежного репертуара, привел к появлению многих новых оперных произведений, которые по праву вошли в сокровищницу советского и мирового оперного искусства.

К ним следует отнести оперы «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») Д. Шостаковича, «Игрок», «Семен Котко», «Война и мир» С. Прокофьева, оперы И. Дзержинского, Д. Кабалевского, Т. Хренникова, Ю. Шапорина, оперы композиторов из братских национальных республик. Большую роль в создании и укреплении советского оперного театра сыграли его дирижеры: С. Самосуд, Н. Голованов, А. Пазовский, А. Мелик-Пашаев, режиссеры: В. Лосский, Н. Смолич, Л. Баратов, Б. Покровский — и целая плеяда исполнителей: Л. Собинов, А. Нежданова, А. Пирогов, Н. Обухова, С. Лемешев, И. Козловский и другие.

Сейчас в нашей стране насчитывается около 50 оперных театров. И каждый новый оперный спектакль, который ставится на сцене Большого театра Союза ССР в Москве или на сцене любого другого оперного театра страны, вносит свой важный вклад в дело становления советского оперного театра.

Ф. И. Шаляпин (1873—1938)

Среди многих видов искусства, горячо любимых народом, особое место в истории русской национальной культуры занимает искусство оперного театра. Всемирное значение приобрело русское оперное искусство в XIX в. В эту эпоху великий Глинка пишет «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилу», Мусоргский — «Бориса Годунова», рождаются замечательные оперы Чайковского, Римского-Корсакова и других композиторов. Однако долгие годы эти великие произведения, гордость русской национальной музыки, почти не появлялись на сценах императорских театров. Казенные чиновники, управляющие театрами, предпочитали ставить оперы иностранных композиторов, порой поверхностные и легковесные. Нужен был новый, национальный оперный театр, не связанный тупым царским управленческим аппаратом.

Таким театром в России на рубеже XX в. стала частная опера Мамонтова. Ее организатор, известный деятель русского искусства Савва Иванович Мамонтов, решил создать оперный театр с исключительно русским репертуаром.

В мамонтовскую оперу привлекались лучшие оперные силы — певцы, музыканты-дирижеры. В создании спектаклей принимали участие замечательные художники — Серов, Поленов, Врубель, Коровин, Головин, составившие в будущем славу русской живописи. Лучшие представители русского общества с огромным удовлетворением встретили появление нового, подлинно национального оперного театра.

На его сцене впервые по-настоящему и проявился гений великого русского певца Федора Ивановича Шаляпина.

Родился Шаляпин в Казани в семье мелкого служащего. Детство его было безрадостным. Федя Шаляпин работал учеником у сапожника, токаря; переписчиком бумаг. Но уже с юношеских лет его влекло к искусству. Он пел в архиерейском хоре, участвовал в оперных спектаклях как статист и хо-

Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. Портрет работы А. Я. Головина. 1912.

рист. Потом ему начали поручать небольшие партии. Потянулись годы странствий по городам России. Наконец, Петербург — Мариинский театр.

Но признание и слава пришли к Шаляпину не на сцене императорского оперного театра в Петербурге, а в Москве, в опере Мамонтова, угадавшего в в нем великого артиста.

Ф. И. Шаляпин был самородком, подлинным сыном русского народа. Он был наделен от природы прекрасным по тембру голосом (бас), способным передавать тончайшие душевные движения.

Умело пользуясь всеми гранями своего редкого таланта, Шаляпин создал целую галерею гениальных образов-характеров оперного и концертного репертуара. Своим появлением Шаляпин сразу же опрокинул царившую на оперных подмостках рутину и внес в искусство оперного пения нечто новое, чем до него не обладал ни один, даже самый выдающийся оперный артист. Это новое заключалось в достигнутой Шаляпиным полнейшей гармонии между музыкальной характеристикой образа и психологическим содержанием. Голос Шаляпина был настолько богат разнообразными звуковыми красками, что его можно сравнить с бесконечной гаммой красок, которой располагает палитра живописца. Шаляпин свободно владел этой «звуковой палитрой», тонко пользуясь богатейшими оттенками своей музыкальной речи. Шаляпинская стихия — это стихия крупных мазков в сочетании с изумительной, филигранной отделкой каждой музыкальной фразы.

Великий певец впервые воплотил на сцене открытую Мусоргским поразительную по богатству интонаций речетативную форму музыкальной декламационной речи, поднял ее звучание до вершин шекспировской трагедии. Появление Шаляпина на оперной сцене имело огромное значение еще и потому, что в русском классическом оперном репертуаре, как ни в одном другом, басовые партии, такие, как Иван Сусанин, Руслан, Иван Грозный и особенно Борис Годунов, наделенные сложными психологическими чертами, играют центральную, главенствующую роль. Благодаря выдающемуся исполнению Шаляпина эти роли, как и многие другие, стали ведущими партиями классического русского оперного репертуара.

Как не похожи друг на друга созданные Шаляпиным образы! Царь Борис и Варлаам («Борис Годунов» Мусоргского), Досифей («Хованщина» Мусоргского), Сусанин («Иван Сусанин» Глинки), Владимир Галицкий («Князь Игорь» Бородина), Иван Грозный («Псковитянка» Римского-Корсакова), Мефистофель («Фауст» Гуно) и многие другие партии оперного репертуара, создавшие всемирную славу русскому оперному искусству.

Уже на репетициях Шаляпин полностью перевоплощался в создаваемый им образ. Репетируется сцена из оперы «Борис Годунов» — венчание Годунова на царство в Москве. Борис — Шаляпин выходит из Успенского собора. Он без грима и театрального костюма. Но это уже не Шаляпин — это царь Борис Годунов. Сколько гордости, величия и непреклонной воли в его фигуре, лице, руках.

В каждой опере Шаляпин участвовал не только как артист, но и как режиссер. Исполняя свою партию, он следил и за исполнением других актеров, по-товарищески помогал советом.

Прекрасно владея искусством грима, он всегда гримировал себя сам, находя все новые и новые решения.

При всей своей природной могучей одаренности Шаляпин никогда не полагался только на нее. Его искусство — результат огромной работы, большой требовательности к себе и окружающим, постоянных поисков новых средств выразительности, глубочайшего проникновения в создаваемый образ.

Великий русский певец Ф. И. Шаляпин оставил неизгладимый след в истории русской и мировой культуры. Имя Шаляпина известно всему человечеству, и сегодня мы с гордостью можем вспомнить слова М. Горького: «Федор Иванович Шаляпин всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она — Русь, вот каков ее народ...»

Искусство балета

Каждое искусство своими средствами рассказывает людям о человеческих переживаниях, мыслях, чувствах, о всевозможных событиях — реальных, сегодняшних и исторических или фантастических. И каждое искусство по-своему условно. И быть может, музыкальный театр — опера и особенно балет — наиболее условен. Почему «особенно балет»? Потому что даже в опере, где вместо обычной речи действующие лица поют, они поют слова. А слова легко понять — они привычны.

В балете — не то. Балет лишен слова. Его основа — танец и пантомима. Танец состоит из отдельных движений, из них *возникают танцы, составляющие балет-спектакль, который может рассказать и о разных событиях, и о различных состояниях души героев...* Рассказать безмолвно. Только движением тела, выражением лица артиста, мимикой.

Но чтобы стать таким артистом, который способен вести разговор на языке танца, жеста, нужно обладать особыми природными данными, одаренностью и учиться в специальной школе.

Главный предмет в балетной школе — *классический танец*. Существует еще много других специальных дисциплин: музыка, актерское мастерство, дуэтный танец, т. е. танец вдвоем, историко-бытовой, народно-сценический, характерный танец и т. д. Все они необходимы для того, чтобы воспитанник школы стал артистом балета. За время учебы тело артиста в танце становится пластичным и выразительным. Кроме того, здесь проходят все предметы по обычной школьной программе.

Балетный спектакль состоит из нескольких слагаемых: литературной первоосновы (либретто, сценария), музыки и хореографии, из которых исходят композитор (автор музыки) и балетмейстер (хореограф), сочиняющий танцы. Все танцевальные сцены должны отвечать содержанию либретто, настроению музыки. Либретто, музыка и хореография нуждаются в соответствующем оформлении. Его находит художник.

Декорации не только создают определенное место действия, но и атмосферу, которая помогает зрителю понять характер героев, идею произведения. Особую роль играет в балете костюм. Он должен отличаться легкостью и своим цветом и формой отвечать личности каждого персонажа. Но при этом лишь намеком и очень условно приближаться к бытовому или историческому костюму: балетный артист на сцене должен быть одет так, чтобы его костюм не мешал, а помогал движению.

Все авторы спектакля — композитор, балетмейстер и художник, отталкиваясь от содержания, изложенного в литературной форме, создают как бы самостоятельное произведение своего искусства — музыкального, танцевального, изобразительного. Но они гармонически сливаются друг с другом, и тогда, при наличии талантливых исполнителей, возникает целое — *балет, балетный спектакль*.

Таким образом, так же как и в драме или опере, создание балета начинается с пьесы. Но пьеса здесь особенная: либретто (сценарий) сравнительно коротко излагает основные события. Либретто чаще всего основывается на произведении большой литературы, использует его главные драматургические «вехи». А балетмейстер, ориентируясь на них, сочиняет танцы, которые раскрывают самую суть литературного произведения.

Кто из вас не помнит сказок своего недавнего детства — «Спящей красавицы» Перро или «Щелкунчика» Гофмана? Они послужили основой для прекрасных балетов на музыку Чайковского. Все вы читали или вскоре прочтете поэму Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта». Хотелось бы, чтобы вы знали о существовании балетов «Бахчисарайский фонтан» (музыка Б. Асафьева), «Ромео и Джульетта» (музыка С. Прокофьева). Эти балеты вдохновлены гением величайших поэтов мира — англичанина Уильяма Шекспира и русского Александра Пушкина...

Но есть балеты, либретто для которых не берется из литературных источников, а сочиняется специально. Так, французский поэт XIX в. Т. Готье написал либретто «Жизели» (музыка А. Адана), лишь отчасти связанное с легендой о виллисах, упомянутой Гейне.

А бывают балеты и вовсе без литературной первоосновы. Их основа — только музыка, ее содержание, ее мысль. Талантливый русский хореограф Михаил Фокин создал произведение, выразив свое понимание музыки Шопена в замечательных танцах балета «Шопениана».

А сейчас на примере самого популярного балета, который ставят почти во всех театрах мира, попытаемся разобрать слагаемые балетного спектакля.

Вы, вероятно, догадались, что речь пойдет о «Лебедином озере» Чайковского. Он создал этот свой первый балет в 1876 г. на либретто В. Бегичева и В. Гельцера.

Либретто сказочное: злой волшебник превратил прекрасных девушек в лебедей. Королева лебедей Одетта рассказывает заблудившемуся принцу Зигфриду о горе ее подруг, о ее собственном несчастье. Избавить от него может только верная любовь. Зигфрид клянется спасти Одетту и ее печальную свиту. Но злой волшебник является на придворный бал с двойником Одетты — Одиллией. Юноша думает,

что перед ним та, которую он встретил на зачарованном озере лебедей, и неведомо для себя нарушает клятву верности Одетте. Ее отчаяние беспредельно. Но Зигфрид, поняв свою ошибку, устремляется к озеру. В страшной схватке он побеждает волшебника и, освободив лебедей от злых чар, искупает свою невольную вину перед их прекрасной королевой.

Музыка оказалась столь же поэтичной, возвышенной и светлой, как сюжет. Она поразила всех тем, что, раскрывая сказочное содержание, передавала реальные, человеческие чувства, благородные и сложные. Сострадание, верность, смятение души, раскаяние, отвага, печаль и радость — все раскрывалось в этих, тогда непривычных мелодиях... Балет впервые в истории хореографии получил симфоническую музыку: она, как никогда, была глубока, полна мысли и самых разных настроений — от щемящей печали и лиризма в царстве лебедей до радости и торжества коварной Одиллии.

Танцы, сочиненные выдающимися балетмейстерами петербургского театра Мариусом Петипа и Львом Ивановым, в постановке 1895 г. передавали суть происходящих событий и настроения действующих лиц, столь совершенно воплощенных в музыке. В «Лебедином озере» появились все виды танцев, принятых в классических балетах: здесь и *чистая классика* лебединых картин, и *характерный танец* (неаполитанский, мазурка и др.), и *гротесковый* (партия шута), и *историко-бытовой танец* (полонез и др.). Все они имеют одну общую основу: русскую школу классического балета.

Декорации «Лебединого озера», как и других старых спектаклей, сейчас выглядят совсем по-иному, чем при рождении балета. Разные художники разных эпох все время ищут свое изобразительное решение темы балета, мысли музыки.

Впрочем, меняются со временем не только декорации и костюмы. Время накладывает свой отпечаток на весь спектакль.

Балет — живое искусство. Оно развивается и видоизменяется вместе с жизнью. И в этом — одна из самых привлекательных его черт.

А. Чулкова

Из истории зарубежного балета

Балету немногим более четырехсот лет, хотя искусство танца существует уже несколько тысячелетий. Балет рос и развивался на почве народного танцевального искусства. Еще в эпоху средневековья во Франции, Германии, Италии были широко распространены выступления бродячих артистов-комедиантов (в России — скоморохов), в искусстве которых танец играл важную роль. Персонажи итальянской комедии масок тоже не обходились без танца (см. ст. «Театр эпохи Возрождения»). Формы народных танцев заимствовал и придворный балет.

В течение XV—XVII вв. придворные бальные танцы и сценические танцевальные представления развивались одним путем. Сценический танец и складывался тогда, когда для образцового исполнения придворных танцев и для постановки придворных спектаклей понадобилась серьезная подготовка.

Первые балеты зародились в Северной Италии (название «балет» народного происхождения, от латинского ballo — «танцую»). Они состояли из мало связанных между собой выходов персонажей, чаще всего героев греческих мифов. После всех выходов начинался общий танец, или большой балет. Постепенно в придворных балетах мифологических героев дополняют персонажи в комических масках, изображающие людей из народа. Все роли в представлениях исполнялись только мужчинами, но для комических и гротесковых партий, порой требовавших значительной техники, часто приглашались плясуны и плясуньи из бродячих трупп.

Французский король Людовик XIV, сам любивший участвовать в балетах, издал указ об основании Королевской академии танца в 1661 г. Директор Академии *Пьер Бошан* (1636 — ок. 1719) установил пять основных позиций классического танца, т. е. исходные главные положения ног, на которых основывается техника классического танца, сохраняющаяся и в современном балете.

Бошан ставил танцы в операх-балетах Люлли и комедиях-балетах Мольера. Долгое время в таких спектаклях музыка и пение были не менее важны, чем танец. В операх-балетах Люлли и Рамо поначалу танцевали не специально подготовленные артисты, а придворные, окружавшие короля.

Средневековый танец. XV в.

В 1681 г. в опере-балете Люлли «Триумф любви» впервые участвовали заранее подготовленные артисты балета. Мадемуазель *Лафонте́н* (1655—1738) — первая прима-балерина того времени. Маски, тяжелые платья и туфли на высоких каблуках мешали женщинам выполнять сложные, виртуозные движения. Вот почему мужские танцы отличались тогда лучшей техникой, грациозностью и изяществом.

Первой добилась большей свободы движений *Мари Камарго́* (1710—1770), отказавшись от каблуков и укоротив юбку чуть выше щиколотки. *Мари Салле́* (1707—1756) стала танцевать в свободных легких одеждах, напоминавших греческую тунику. С каждым новшеством танцы становились осмысленнее, техника — совершеннее.

Постепенно балет отделился от оперы, став самостоятельным искусством.

Великим реформатором танца стал французский балетмейстер *Жан Жорж Нове́р* (1727—1810). Новер призывал создать *действенный*, т. е. содержательный и выразительный, танец, в котором события, чувства и мысли героев раскрывались бы в пантомиме и танцевальных движениях. От балетмейстеров Новер требовал кроме поэтического дара и богатого воображения еще и широкой образованности. Музыку он называл душой балета. Взгляды Новера оказали огромное влияние на развитие хореографии.

Следуя заветам Новера, балетмейстер *Жан Доберва́ль* (1742—1806) поставил балет «Тщетная предосторожность» (1789), в котором передавались чувства простых людей. Предшественником Новера в становлении сюжетного балета был австрийский балетмейстер *Франц Хильферди́нг* (1710—1768), много сделавший в области сценического танца в русском балетном театре.

В годы французской буржуазной революции балетное искусство обогатилось элементами народного танца, героические образы античности стремились связывать с идеалами и призывами революции.

Когда около 1800 г. появился новый балетный вязаный костюм (трико), плотно облегающий тело, движения танцовщиков получили полную свободу.

В первой половине XIX в. окончательно сложились две ведущие школы классического балета — *итальянская* и *французская*. Для итальянцев характерны виртуозная техника, сложные вращения, четко определенные движения рук и мастерство пантомимы, развившейся на базе народного танца и комедии дель арте.

Французская балетная школа славилась изяществом, пластичностью, мягкостью линий, но в то же время ей была свойственна и некоторая холодность, формальность исполнения. Передовые артисты и балетмейстеры искали и новые средства, которые вернее, чем традиционные приемы классицизма, могли бы передать правду жизни, дойти до сердца зрителей. Итальянский танцовщик и педагог *Карло Бла́зис* (1795—1878) обобщил опыт своих предшественников во Франции и Италии, заимствовав многие элементы пластичных поз и движений из народного танца и из наследия античности. Все это в дальнейшем было воспринято классическим балетом.

В непрерывных поисках прошла творческая жизнь французского балетмейстера *Шарля Луи Дидло́*

Танцовщица Камарго.
Картина французского
художника Н. Ланкре.
Ок. 1730.

Кубинская балерина
Алисия Алонсо.

(1767—1837), который стал предшественником романтизма — нового направления в искусстве, родившегося в первой половине XIX в. (см. ст. «Из истории русского балета»). Искусство романтизма, при фантастичности содержания балета, глубоко раскрывало духовную жизнь героев, высокие человеческие чувства. В романтическом балете совершенствовалась техника танца — танцовщица встала на пуанты (кончики пальцев), получив специальную обувь. Танец обрел воздушность, невесомость, легкость.

Первой сделала танец на пуантах средством создания образа *Мария Тальони* (1804—1884), с чьим именем связан балет «Сильфида» (музыка Ж. Шнейцгоффера).

Из опыта создания «Сильфиды» исходил лучший балет того времени — «Жизель» А. Адана, поставленный в 1841 г. в Париже балетмейстерами *Жаном Коралли* (1779—1854) и *Жюлем Жозефом Перро* (1810—1892). Первой исполнительницей Жизели была *Карлотта Гризи* (1819—1899).

Романтический балет был последним периодом расцвета этого искусства на Западе. Начиная со второй половины XIX в. балет теряет глубокое реалистическое содержание, сближаясь с феерией, ревю.

В 30-е годы XX в. началось возрождение балета во Франции и Англии. Этому предшествовали и дали толчок блестящие выступления русских мастеров в Париже и Лондоне, так называемые «Русские сезоны» (1909—1911), а также гастроли великой русской балерины Анны Павловой (см. ст. «А. П. Павлова»). Одна из сильнейших современных балетных трупп в Великобритании — «Королевский балет». В 30-е годы возник балет в США, ведущие труппы там — «Нью-Йорк сити балле», «Американ балле тиэтр» и др. После многих десятилетий упадка возродился балет в Дании, Швеции, Италии. Недавно созданы национальные балетные театры в Австралии, Голландии, Японии, Турции и в других странах. Выдающиеся деятели западного балета в последние десятилетия — Нинет де Валуа, Фредерик Аштон, Марго Фонтейн, Алисия Маркова (Великобритания), Серж Лифар, Ролан Пети, Морис Бежар, Иветт Шовире, Лиан Дейде (Франция), Агнес де Милль, Джордж Баланчин, Джером Роббинс, Роберт Джофри (США). Многие зарубежные танцовщики воспитывались на традициях русской школы.

В социалистических странах после второй мировой войны начал бурно развиваться национальный классический балет. Он получил широкое развитие в Венгрии и Польше, в ГДР, Румынии, Чехословакии, Югославии, а затем и в Монголии возникли и добились уже большого успеха балетные театры. Зарождается балетное искусство во Вьетнаме. На Кубе отличную балетную труппу создали известная во всем мире выдающаяся балерина *Алисия Алонсо* и ее муж *Фернандо Алонсо*.

Все эти страны получают ценную поддержку и помощь советского балета.

Из истории русского балета

8 февраля 1673 г. при дворе царя Алексея Михайловича был поставлен первый в России балетный спектакль — «Балет об Орфее и Евридике». Церемонные и медлительные танцы состояли из смены изящных поз, поклонов и ходов. Они чередовались с пением и речью. Тяжелые, пышные, со множеством украшений костюмы и высокие парики стесняли движения танцующих. Балет в ту эпоху не был самостоятельным зрелищем, а лишь частью оперного или драматического спектакля. История не сохранила сведений о других балетах ни при дворе Алексея Михайловича, ни во время правления Петра I.

В 1738 г. открылась первая в России балетная школа (сейчас — Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой). 12 мальчиков и 12 девочек из дворцовой челяди после трех лет обучения стали первыми в России профессиональными танцовщиками. Они выступали в спектаклях с участием заезжих мастеров поначалу в качестве фигурантов (т. е. артистов кордебалета), а позже и в главных партиях. Замечательный танцовщик *Тимофей Бу́бликов* (ок. 1748 — ок. 1815) выступал с большим успехом не только в Петербурге, но и в Вене.

В XVIII в. балет в западноевропейских странах становится самостоятельным спектаклем, с разработанным сюжетом, насыщенным драматическим действием. Особенностью русской сцены того времени была своеобразная совмещенность обязанностей артистов, которые не только танцевали в балете, но и пели в опере, играли в драме. Это формировало выразительный, глубоко проникновенный национальный стиль исполнительского искусства.

В конце XVIII в. в Петербурге и Москве ставились комические балеты, а также дивертисменты, нередко построенные на элементах народных танцев. Русскую провинцию с балетным искусством знакомили крепостные театры.

Во время войн с Наполеоном популярным театральным представлением стали народно-патриотические дивертисменты, где воспевались подвиги русской армии («Любовь к отечеству», «Торжество России, или Русские в Париже»), старинные народные обычаи («Семик, или Гулянье в Марьиной роще»). Основу их составляли драматический диалог и театрализованные народные песни и пляски. Постановщиками были первые отечественные балетмейстеры И. Вальберх, И. Лобанов и другие.

Яркую страницу в историю русского балета вписал французский балетмейстер *Шарль Луи Дидло́*. За годы своей работы в России (первая треть XIX в.) Дидло поставил большое количество балетов, разнообразных по темам и жанрам. Особенно прославились драматические балеты Дидло. Они привлекали

Е. Телешева. Портрет работы О. А. Кипренского. 1828.

современников свободолюбивыми идеями, благородными поступками героев. Дидло строил действие на ярких контрастах, умел придать спектаклю национальный колорит. Танцы в его балетах были разнообразны и поэтичны. Этими качествами обладал балет «Кавказский пленник, или Тень невесты» (музыка Кавоса, по поэме А. С. Пушкина).

Дидло воспитал плеяду замечательных танцовщиков и танцовщиц. Ученицы Дидло *Авдотья Исто́мина* (1799—1848) и *Екатерина Те́лешева* (1804—1857) воспеты Пушкиным и Грибоедовым.

В первой трети XIX в. русский балет достиг творческой зрелости, сложилась национальная школа, для которой стали характерными жизненность, глубокая содержательность, виртуозная техника.

В 30-е годы под влиянием *романтизма* обновились тематика и стиль балетного театра. Выявилось два направления. Одно из них, лирическое, утверждало несовместимость мечты и действительности; фантастические образы раскрывались в балетах «Сильфида» (музыка Ж. Шнейцгоффера) и «Жизель» А. Адана. Другое направление тяготело к драматизму (балеты «Эсмеральда» Ч. Пуньи, «Корсар» А. Адана).

В Петербурге в балете «Сильфида» в главной партии выступила прославленная итальянская балерина Мария Тальони (см. ст. «Из истории зарубежного балета»), в Москве — недавно окончившая балетную школу *Екатерина Санко́вская* (1816—1878).

Юная Санковская уступала Тальони в технике танца. Но она по-своему, в духе национальных демокра-

Т. Карсавина и В. Нижинский в балете «Призрак розы» К. М. Вебера. 1911.

тических традиций раскрыла облик героини. Ее фантастическая русалка Сильфида тянулась к людям, в ней пробуждались человеческие чувства. Современники находили в искусстве Санковской черты, созвучные передовым настроениям времени. Восхищались ее талантом Белинский, Герцен, Салтыков-Щедрин.

Две другие талантливые балерины, исполнительницы главных партий в романтических балетах, — *Татьяна Смирно́ва* (1821—1871) и *Елена Андрея́нова* (1819—1857) с успехом выступали в Европе.

В 60—70-е годы балет все больше превращается в пустое развлечение, парадное зрелище. Императорский двор, аристократический зритель пытаются диктовать ему свои вкусы.

Содержание спектаклей балетмейстера *Артюра Сен-Ле́она* (1821—1870), жившего в России с 1859 по 1869 г., весьма несложно. Оно служило лишь поводом для эффектных танцев, в которых танцовщицы демонстрировали свое техническое мастерство.

Но и в этот период многие русские артисты силой своего таланта умели вдохнуть жизнь в самые, казалось бы, пустые сюжеты и поверхностные роли. В даровании *Марфы Муравьёвой* (1838—1879) сочетались мягкий лиризм и блестящая танцевальная техника. Замечательным мастером пантомимы был артист московского Большого театра *Василий Ге́льцер* (1841—1909), великолепно выступавший и в трагических, и в комических ролях.

После Сен-Леона во главе петербургской труппы долгие годы стоял балетмейстер *Мариу́с Петипа́* (1818—1910). Балетный спектакль Петипа подчинял строгим композиционно-драматургическим законам. Он умел находить самые точные движения, позволявшие создавать яркие характеры, правдиво передавать чувства героев. Массовые танцы в балетах Петипа до сих пор поражают красотой и большой поэтической силой. Его творческое наследие бережно хранит советский балетный театр.

Свои подлинные шедевры Петипа создал уже на склоне лет. Это были балеты на музыку Чайковского «Спящая красавица» и «Лебединое озеро». Соавтором Петипа в «Лебедином озере» был балетмейстер *Лев Ива́нов* (1834—1901), поставивший танцы лебедей. «Лебединые» сцены по праву считаются не превзойденными по поэтичности, музыкальности и красоте композиции.

Обращение Чайковского к балетной музыке явилось новым этапом в истории русского балетного театра. Балетная музыка стала драматически содержательной, симфонически развитой, тонко и мастерски инструментованной. Из простого аккомпанемента танцам она превратилась в их основу, давая балетмейстерам богатейший творческий импульс. Русский балет достиг в этот период необычайного расцвета. Имена *Ольги Преображе́нской, Матильды Кшеси́нской, Павла Ге́рдта, Николая* и *Сергея Легат* и других артистов вошли в историю балетного искусства.

Новый этап в развитии русского балета связан с именем московского балетмейстера *Александра Горского* (1871—1924). Он использовал в балетном спектакле открытия современной режиссуры, сделал более четким и развернутым драматическое действие, отказался от устаревших приемов пантомимы. Большое значение придавал балетмейстер живописному оформлению спектакля, привлекая к работе замечательных живописцев — К. Коровина, А. Головина. Лучшие балеты Горского — «Дон Кихот» (музыка Минкуса) и «Саламбо» (музыка Арендса) — покоряли живостью и красочностью массовых сцен, яркими выразительными танцами, острыми и контрастными ритмами.

Вокруг новаторского творчества Горского разгорались горячие споры. Его верными помощниками и единомышленниками стали молодые талантливые артисты: *Екатерина Ге́льцер, Софья Фёдорова, Василий Тихоми́ров, Михаил Мо́ркин* и другие.

Подлинным реформатором балетного искусства в начале XX в. стал *Михаил Фо́кин* (1880—1942). Он утверждал, что тема спектакля, его музыка, эпоха требуют каждый раз иных танцевальных движений, иного рисунка танца. Насколько разнообразны

Анна Павлова. Рисунок В. А. Серова. 1909.

темы балетов Фокина, настолько же разнообразны и созданные им танцевальные формы.

При постановке балета «Египетские ночи» (музыка Аренского) Фокина вдохновляло изобразительное искусство Древнего Египта. В балете «Дафнис и Хлоя» (музыка Равеля) он отказался от танцев на пуантах и в свободных, пластических движениях оживил античные фрески. «Шопениана» (на музыку Шопена) возродила атмосферу романтического балета. Образы балета «Петрушка» (музыка Стравинского) навеяны поэзией А. Блока. Эти спектакли оформляли выдающиеся художники А. Бенуа, Л. Бакст. Фокин стремился «создать из балета-забавы балет-драму, из танца — язык понятный, говорящий».

В 1909 г. начинаются ежегодные выступления артистов русского балета в Париже, организованные театральным деятелем С. Дягилевым. Большинство спектаклей в так называемых «Русских сезонах» поставлены Фокиным. Имена танцовщиков *Вацлава Нижи́нского, Тамары Карса́виной, Адольфа Бо́льма* стали известны во всем мире. Но первым в этом ряду стоит имя несравненной *Анны Па́вловой* (см. ст. «А. П. Павлова»). Восторженно отзывались о русском балете Р. Роллан, О. Роден, К. Сен-Санс.

Русский балет через все сложные этапы своей истории сумел пронести и сохранить национальные особенности, опиравшиеся на демократические традиции русской культуры, рожденной народом. Эти традиции сохраняет и развивает советский балет.

А. П. Павлова (1881—1931)

Выдающаяся русская балерина Анна Павловна Па́влова родилась в Петербурге. С ранних лет девочка обнаружила большие музыкальные и танцевальные способности. В 1899 г. окончила Петербургское театральное училище и была зачислена в труппу Мариинского театра. Учителя Анны Павловой — известные мастера танца Е. Вазем и П. Гердт — помогли своей одаренной ученице овладеть всеми тонкостями балетного искусства.

С первых же выступлений на сцене театра юная балерина обратила на себя внимание критиков и публики грациозностью, мягкостью стиля, большой выразительностью мимики, внутренней одухотворенностью танца.

С каждой партией раскрывались новые грани яркой индивидуальности балерины. Обладая безукоризненной техникой классического танца, Павлова никогда не увлекалась демонстрацией виртуозности. В любой партии она прежде всего стремилась раскрыть характер героини, воплощая в танце глубоко реалистические образы. Один из критиков отмечал, что у Павловой «работы не было видно, все творилось вдохновенно». В творчестве Анны Павловой нашли наиболее полное и поэтическое выражение лучшие особенности русского классического балета.

Павлова танцевала почти все партии балетного репертуара Мариинского театра в 1899—1913 гг. Но наиболее значительными из них были главные партии в «Жизели» А. Адана, «Корсаре» Ч. Пуньи и А. Адана, «Спящей красавице» П. Чайковского, «Баядерке» и «Дон Кихоте» Л. Минкуса. Широкий творческий диапазон позволял Павловой с не меньшим успехом выступать и в характерных партиях: в «Раймонде» А. Глазунова, «Коньке-Горбунке» Ч. Пуньи, в танцах оперных постановок «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин» М. Глинки, «Кармен» Ж. Бизе.

В 1908 г. Павлова гастролировала в Швеции, Дании, Германии, Австрии, где каждое ее выступление с восторгом встречалось зрителями, покоренными искусством русской балерины.

В 1909 г. Павлова участвовала в знаменитых «Русских сезонах» в Париже. Примечательно, что на афише «Русских сезонов» художником В. Серовым была изображена именно Анна Павловна, ставшая как бы символом русского балетного искусства.

Анну Павлову связывала большая дружба с великим реформатором балета М. Фокиным. Для нее Фокин поставил своего знаменитого «Умирающего лебедя» на музыку К. Сен-Санса, Павлова танцевала главные партии в его спектаклях «Шопениана», «Павильон Армиды», «Эвника», «Египетские ночи».

Первая мировая война, а затем многочисленные контракты помешали Анне Павловой вернуться на Родину, о чем она всегда мечтала. Анна Павлова создала собственную труппу. Она разъезжала с ней по всему миру, знакомя зрителей самых отдаленных уголков земного шара с искусством классического танца. Требовательный и бескомпромиссный художник, Павлова всегда отстаивала реалистические принципы в искусстве.

Умерла Анна Павлова в 1931 г. в Гааге.

Советский балет

Великая Октябрьская социалистическая революция дала новую жизнь балетному искусству. Если до Октябрьской революции в России было лишь два постоянных балетных театра — в Петербурге и в Москве, то теперь в стране работает более 40 балетных театральных коллективов, сотни ансамблей народного танца, балетные студии и народные театры балета. Благодаря ленинской национальной политике отсталые в прошлом народы получили все возможности для развития своей национальной культуры. У балета появился новый зритель — рабочие, крестьяне, советская интеллигенция. Балет перестал быть искусством для избранных.

Советский балет всегда опирался на великое наследие классической хореографии прошлого. Немало талантливых артистов, педагогов и балетмейстеров воспитали Ленинградское академическое ордена Трудового Красного Знамени хореографическое училище имени А. Я. Вагановой, основанное в 1738 г. в Петербурге, и Московское академическое ордена Трудового Красного Знамени хореографическое училище, основанное в 1773 г. при Московском воспитательном доме.

Русская школа классического танца повлияла на танцевальную культуру народов всей нашей многонациональной страны. В свою очередь, многонациональная народная хореография обогатила классический танец. Этот процесс взаимообогащения характерен для развития профессионального балетного искусства нашей страны. Классический балет черпает в народном творчестве многообразные темы и сюжеты, выразительные средства, насыщается подлинной жизнью, правдой и богатством чувств, оптимизмом.

В новых театрах оперы и балета выросли национальные кадры артистов балета, балетмейстеров, педагогов, композиторов, художников. Они создают яркие балетные спектакли, обогащенные красками национального своеобразия. Таковы, например, украинский балет «Лесная песня» (композитор М. Скорульский, балетмейстер С. Сергеев), латышский «Сакта свободы» (А. Скултэ и Е. Чанга), литовский «На берегу моря» (Ю. Юзелюнас и В. Гривицкас), белорусский «Князь-озеро» (В. Золотарев и В. Вайнонен), таджикский «Лейли и Меджнун» (С. Баласанян и Г. Валамат-заде), грузинский «Сердце гор» (А. Баланчивадзе и В. Чабукиани), армянский «Гаянэ» (А. Хачатурян и Н. Анисимова), татарские «Шуралe» (Ф. Яруллин и Л. Жуков, Г. Тагиров), «Водяная» (Э. Багиров и И. Смирнов), карельские «Сампо», «Кижская легенда» (Г. Синисало и И. Смирнов), бурятский «Красавица Ангара» (Л. Книппер, Б. Ямпилов и М. Заславский) и многие другие.

В то же время всем балетным коллективам национальных республик теперь по силам постановка и исполнение балетов русской и советской классики. «Лебединое озеро» ставят все театры. Чудесные мелодии П. Чайковского, неувядаемое очарование классической хореографии привлекают и зрителей, и самих исполнителей. В репертуаре национальных театров «Спящая красавица», «Щелкунчик» П. Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Золушка», «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна и др.

Советский балет, развивая лучшие традиции отечественного и мирового балета, всегда стремился к идейности, народности и реализму. Это отразилось в лучших его постановках по произведениям Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Л. Толстого, Шекспира, Бальзака, Лопе де Вега, Абрахамса, Тукая. Достаточно вспомнить балеты «Бахчисарайский фонтан» (композитор Б. Асафьев, балетмейстер Р. Захаров), «Ромео и Джульетта» (С. Прокофьев и Л. Лавровский), которые идут не только на сценах нашей страны, но и за рубежом. Их ставят и народные театры балета почти всех союзных республик.

Как живой, художественный отзвук современности пришла в советский балет героическая тема. Были созданы замечательные балеты: «Пламя Парижа» (Б. Асафьев и В. Вайнонен), где действующее лицо — восставший народ Франции; «Лауренсия», героиня которого поднимает народ испанского селения Фуэнте Овехуна на борьбу с жестоким феодалом (по пьесе Лопе де Вега; композитор А. Крейн, балетмейстер В. Чабукиани) и многие другие. Герои балета «Тропою грома» по роману П. Абрахамса (К. Караев и К. Сергеев) протестуют против расизма в Южной Африке. «Спартак» повествует о восстании римских рабов. Этот балет поставлен в Ленинграде Л. Якобсоном, в Москве — И. Моисеевым, Ю. Григоровичем, в Киеве — А. Шикеро, в Ереване — Е. Чанга. В 1970 г. Ю. Григоровичу за постановку балета «Спартак» была присуждена Ленинская премия.

Искусству балета очень близки сказочные и легендарные сюжеты. «Щелкунчик» (композитор П. Чайковский, балетмейстеры В. Вайнонен, Ю. Григорович), «Золушка» (С. Прокофьев и Р. Захаров), «Доктор Айболит» (И. Морозов и Н. Холфин), «Аистенок» (Д. Клебанов и А. Радунский, Л. Поспехин, Н. Попко), «Чиполлино» (К. Хачатурян и Г. Майоров) стали любимыми балетами советской детворы. Яркость, праздничность, танцевальная щедрость этих спектаклей вызывают радость у юных зрителей.

Советское балетное искусство вырастило замечательных артистов-исполнителей, которые не только великолепно танцуют, но и умеют средствами танца воплощать художественные образы.

Марина Семёнова (р. 1908) показала во всей полноте невиданные до нее возможности классического танца. Танцовщица с необыкновенными профессиональными данными, она в классических спектаклях раскрыла гордую душу своих героинь. Ее Одетта—Одиллия в «Лебедином озере», Раймонда в одноименном балете — натуры сильные и страстные. Превосходны созданные ею образы в спектаклях советского репертуара: шалунья Лиза в «Барышне-крестьянке» Б. Асафьева, коварная Панночка в «Тарасе Бульбе» В. Соловьева-Седого, Мирандолина в одноименном балете С. Василенко и др.

Искусство *Галины Улáновой* (р. 1910) известно во всем мире. Уланова не просто восхищает искусством танца, она живет в стихии музыки и движений, раскрывая самые возвышенные свойства человеческой души (см. ст. «Г. С. Уланова»).

Виртуозность *Наталии Дудúнской* (р. 1912) не знала себе равных. Психологическая глубина и эмоциональная выразительность отличают созданные ею образы.

Таланту *Ольги Лепешúнской* (р. 1916) присущи оптимизм, темперамент, с особой силой проявившиеся в балетах «Дон Кихот», «Пламя Парижа», «Золушка». Лепешинская создала и прекрасные образы наших современниц.

Майя Плисéцкая (р. 1925) — большой мастер классического балета. Ее Одетта в «Лебедином озере» — символ гордой красоты. А в третьем акте она обольстительная, коварная Одиллия. По-новому раскрыл талант балерины в таких постановках, как «Спартак», «Кармен-сюита» (музыка Бизе—Щедрина, балетмейстер А. Алонсо), «Анна Каренина» (композитор Р. Щедрин, балетмейстеры Н. Рыженко, В. Смирнов-Голованов, М. Плисецкая).

Полон неповторимой грации и изящества танец *Раисы Стручкóвой* (р. 1925). Ее артистический талант ярко выразился в ролях Марии, Джульетты, Золушки, в обширном концертном репертуаре.

Танец *Ирины Колпакóвой* отличается академической правильностью, красотой форм. Искусство *Марины Кондрáтьевой* привлекает выразительностью, легкостью и лиричностью.

Великолепным танцовщиком Большого театра был *Асаф Мессерéр* (р. 1903), посвятивший себя затем педагогической деятельности.

Непревзойденным исполнителем ролей Вацлава («Бахчисарайский фонтан»), Ромео («Ромео и Джульетта»), Ленни («Тропою грома») был *Константин Сергéев* (р. 1910). Если он положил начало лирическому мужскому танцу в советском балете, то начало героическое впервые ярко проявилось в творчестве *Алексея Ермолаева* (1910—1975). Незабываем его Филипп в балете «Пламя Парижа». Яркий артистический талант позволил ему создать впечатляющие образы Тибальда («Ромео и Джульетта»), Евгения («Медный всадник») и др.

Одной из самых ярких фигур в советском балете стал *Вахтанг Чабукиáни* (р. 1910). Он весь в стихии танца, вдохновенном порыве. В своих постановках «Сердце гор», «Лауренсия», «Отелло» и темпераментном исполнении героев Чабукиани утверждал торжество героического мужского танца.

Когда московская балерина *Екатерина Максúмова* танцует Китри в «Дон Кихоте», в ее блистательных танцах выражается характер темпераментной испанской девушки; а в «Спартаке» и «Икаре» она создает совсем иной образ: перед нами нежная, преданная, а затем убитая горем возлюбленная.

«Талант восприятия, самостоятельного сотворчества—дорисовки, углубления, чуть лишь подсказанного балетмейстером — поразителен» — так писал замечательной советский балетмейстер К. Голейзовский о творчестве *Владимира Васúльева* — танцов-

В. Васильев и Е. Максимова в балете «Спартак» А. Хачатуряна. Большой театр. Москва.

Танцует таджикская балерина Малика Сабирова.

Н. Павлова в балете «Дон Кихот» Л. Минкуса. Большой театр. Москва.

Искусство М. Плисецкой известно во всем мире. Исполнение балериной «Умирающего лебедя» на музыку К. Сен-Санса покорило зрителей всех стран.

щика, соединяющего в себе непостижимую виртуозность и тончайшее актерское мастерство. Прекрасны его мужественный Спартак, отважный Икар в одноименном балете С. Слонимского, в котором Васильев дебютировал как балетмейстер.

Нину Тимофе́еву, Наталию Бессме́ртнову, Людмилу Семеня́ку, Михаила Лавро́вского, Мариса Ли́епу можно назвать превосходными мастерами классического танца. Они очень разные по своей индивидуальности, но обладают непревзойденной во всем мире школой советского классического балета.

Воспитанница Пермского хореографического училища — *Надежда Па́влова* на втором Международном конкурсе артистов балета в Москве была удостоена высшей награды — Гран при. Ее высокая одаренность поражает зрителей. Сейчас Павлова танцует на сцене Большого театра.

Таджикская балерина *Малика Саби́рова* обладает сильной техникой, она прекрасная артистка. С успехом танцует она в «Жизели» и в «Дон Кихоте», но особенно хороша в балете «Лейли и Меджнун». В своих танцах, окрашенных национальным колоритом, Сабирова воплощает тему любви и верности.

В солнечной Грузии расцвел талант *Елены Гвара-ма́дзе* и *Веры Цигна́дзе*. Очаровательна киргизская балерина *Бюбюсара Бейшенали́ева*. Выразительностью танца радует бурятка *Лариса Сахья́нова*. Украинки *Елена Пота́пова* и *Валентина Калино́вская* принадлежат к числу крупнейших мас-

Галина Уланова в балете «Жизель» А. Адана. Большой театр. Москва.

теров советского балета. Узбечки *Галия Измайлова* и *Бернара Кариева* воплотили в своих танцах характеры раскрепощенных женщин Советского Востока. В Белоруссии стали известными имена *Лидии Ряженовой*, *Людмилы Бржезовской*, *Юрия Трояна*. С расцветом азербайджанского балета связано имя балерины *Гамэр Алмасзаде*. Радуют успехи армянского танцовщика *Вилена Галстяна*, карельской балерины *Светланы Губиной*. Этот список можно продолжить.

Советскому балету восторженно рукоплещут зрители всех континентов. Выдающиеся советские артисты и целые балетные коллективы московских Большого театра и Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Ленинградского театра имени С. М. Кирова, Киевского театра имени Т. Г. Шевченко и многих других театров с огромным успехом гастролируют за рубежом, всегда вызывая восхищение своим непревзойденным искусством.

Г. С. Уланова (р. 1910)

Галина Сергеевна Уланова родилась в Петербурге. Воспитанница ленинградской школы, она училась танцу у своей матери М. Ф. Романовой, а затем у А. Я. Вагановой. В 1928 г. она окончила училище и почти сразу стала выступать в ведущих партиях классического репертуара — балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П. Чайковского, «Раймонда» А. Глазунова, «Шопениана» (на музыку Ф. Шопена) и др.

Уланова воплотила в своем творчестве все лучшие черты отечественного балета — содержательность, выразительность, задушевность, классическую простоту исполнения. Словами невозможно передать все то очарование, которым было наполнено каждое ее движение, каждый, казалось бы, незначительный жест. Ей, одной из сильнейших танцовщиц мира, была чужда техника ради техники, красивая поза ради самой позы, т. е. формальные задачи. Все богатейшие возможности классического танца всегда подчинялись у нее единственной задаче — полному и глубокому раскрытию духовного мира человека в образно-художественной пластической форме. Искусство воплощения в танце всевозможных человеческих чувств и переживаний достигло в творчестве Улановой подлинного совершенства. Это была трогательная, нежная, но в то же время сильная духом пушкинская Мария («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева); прекрасный поэтический Лебедь («Умирающий лебедь» К. Сен-Санса); трогательная, наивная Жизель («Жизель» А. Адана); скромная, счастливая Золушка («Золушка» С. Прокофьева); очаровательная Параша («Медный всадник» Р. Глиэра) и, наконец, вершина творчества балерины — шекспировская Джульетта («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева).

Гармоническое единство формы и содержания, что всегда является критерием в оценке прекрасного, мы видели в танцах Улановой. Она постоянно стремилась к тщательной отделке каждого движения, жеста, позы в поисках наиболее точного воплощения образа и потому была способна донести до зрителя силу и глубину переживаний своих героинь.

Народ высоко оценил творчество Улановой. Она удостоена звания народной артистки СССР, лауреата Ленинской и четырех Государственных премий СССР, Героя Социалистического Труда, награждена орденами и медалями.

Имя Улановой известно во всем мире. Ей бурно аплодировали зрители Франции, Англии, США, Австрии, Италии и других стран, и везде она завоевывала любовь публики, горячо приветствовавшей нашу прекрасную балерину.

Перейдя на педагогическую работу, Уланова много делает для воспитания молодой смены, передавая молодым балеринам Большого театра лучшие традиции отечественного балета.

Цирк

Из истории цирка

Под веселый звон поддужного колокольчика лихо врывается на манеж тройка запряженных медведей. Величаво правит ею ямщик — медведь. Начинается представление четвероногих артистов. Медведи—канатоходцы, акробаты, жонглеры, эквилибристы. Один номер сменяет другой. Вот два медведя на ринге — они боксеры. Состязание ведется по всем правилам. В огромном зрительном зале нет равнодушных, и победителя награждают бурными аплодисментами. В этот восторженный гул врывается рокот моторов, который становится все слышнее, и на манеж на мотоциклах въезжают косолапые гонщики. Они стремительно мчатся по кругу. От ярко светящихся фар над огромным затемненным амфитеатром скользят лучи, и зрители покорены скоростью, с какой проносятся подопечные всемирно известного создателя и руководителя «Медвежьего цирка» Валентина Филатова.

Это и есть *цирк* (от латинского circus — окружность, круг) — один из самых любимых видов искусства. В основе циркового искусства лежит *трюк* — сложное для исполнения и эмоционально впечатляющее действие.

... Зритель видит прославленных жонглеров — брата и сестру Кисс: Виолетта, стоя на одной руке на голове партнера, другой бросает обруч, а ногами кружит палку; Александр в это время жонглирует четырьмя предметами. Сохраняя такое сложное сочетание движений, они в финале направляются за кулисы. Какой же исключительной волей, сосредоточенным вниманием, тончайшим чувством равновесия, мастерством нужно обладать, чтобы с такой кажущейся легкостью выполнять сложнейшие, почти фантастические действия! Подобное возможно только в цирке, чей язык прежде всего язык трюков.

Совокупность таких действий-трюков в сочетании с музыкой, хореографией, словом, внешним оформлением образует цирковой номер, а их соединение — программу; при наличии сюжетной канвы — цирковой спектакль.

Искусство цирка — одно из самых древних. Как и театр, оно возникло из трудовой, обрядовой, военной деятельности людей (см. ст. «Древнейшие формы театральных представлений»). В Европе XI—XVI вв. на ярмарочных площадях увеселяли народ бродячие комедианты. В кругу, образованном зрителями, артисты показывали мастерство акробатики, гимнастики, жонглирования, разыгрывали комические сцены. С XVI в. в Европе получили распространение школы верховой езды — истоки одного из видов будущего цирка — конного.

С середины XVIII в. появляется высшая школа верховой езды, где мастерское управление конем и

искусство конной дрессировки достигают особого совершенства. Выдвигаются берейторы — наездники, дрессировщики, которые во главе небольших конно-акробатических групп выступают на временных манежах для публики. В 1770 г. бывший английский кавалерист *Филип Астлей* (1742—1814) построил в Лондоне Школу верховой езды, преобразованную им в 1780 г. в специальный «Амфитеатр Астлея». С него историки ведут начало современного профессионального цирка. В том же году Астлей построил филиал этой школы — «Английский амфитеатр предместья Тампль» в районе Парижа. В программу кроме конных номеров входили выступления акробатов, гимнастов, клоунов; ставились пантомимы. Пантомимы получили широкое распространение в XIX в., привлекая сюжетами, откликавшимися на важнейшие события своего времени.

В 1807 г. братья *Л.* и *Э. Франкони* построили в Париже новое здание и назвали его «Олимпийский цирк». С этого времени цирком стали называться специальные здания для акробатических, гимнастических, эквилибристических, клоунских и других выступлений. Выступления шли на круглом манеже диаметром 13 м (размер диктовался особыми требованиями конного цирка). Это капитальные сооружения с куполообразными крышами и рядами зрительных мест, расположенными амфитеатром вокруг арены. Другой тип цирков — передвижные, разборные — *шапито*. Они представляют собой шатер с брезентовой крышей. В центре шатра — манеж, под брезентовым куполом находятся необходимые механические устройства. Сборка и разборка шапито производится быстро.

В Америке существуют передвижные трехманежные цирки, где артисты показывают свои номера на трех аренах. Это поражает зрителей грандиозными масштабами, количеством выступающих артистов и животных. В цирках Китая, Японии, Индии коренными жанрами были акробатика, эквилибристика и жонглирование, отличающиеся своеобразием пластики и сложнейшими трюковыми сочетаниями, ярко выраженным национальным колоритом. Непременной составной частью представлений были фокусы.

Сейчас в большинстве крупнейших городов Западной Европы нет постоянных цирков. Передвижные цирки редко задерживаются в одном городе больше недели. Как правило, цирковые номера держатся на сенсациях, на демонстрациях трюков, нередко грубо унижающих достоинство человека, а то и подвергающих его жизнь опасности. Но есть в цирках Западной Европы и Америки и первоклассные мастера.

Как развивался профессиональный цирк в России? В начале XIX в. большинство цирковых предпринимателей и артистов были иностранцами. Со второй половины XIX в. появляются отечественные цирки. Создателями первого русского цирка были братья *Аким* (1843—1917), *Дмитрий* (1835—1918) и *Петр* (1846—1921) *Никитины* — выходцы из семьи бывшего крепостного крестьянина Александра Никитина. Они начали свой путь артистов, выступая на улицах под музыку шарманки, на которой играл их отец. В 1873 г. они открыли небольшой цирк в Пензе, который имел успех у публики. Затем Никитины открывают цирк в Саратове (1873) и во многих других провинциальных городах. С 1911 г. Никитины прочно обосновались в Москве в собственном каменном здании на Большой Садовой. Теперь в этом здании, конечно переоборудованном, находится Театр сатиры.

У Никитиных, как и в других цирках России того периода (С. Чинизелли в Петербурге, А. Саламонского в Москве, на Цветном бульваре, Труцци в крупных провинциальных городах), формировались целые поколения выдающихся русских артистов, многие из которых впоследствии вписали памятные страницы и в историю советского цирка. Это знаменитые клоуны-сатирики, дрессировщики братья *Владимир Леонидович* (1863—1934) и *Анатолий Леонидович* (1864—1916) *Дуровы*.

Их шутки, меткие остроты принимались зрителями восторженно. Представления с участием этих клоунов ожидались с нетерпением и повсюду проходили с необычайным успехом. Большой любовью зрителей пользовалась Дуровская железная дорога... Вот раздается за кулисами гудок паровоза, и на манеже появляются настоящие, только маленького размера паровоз и вагоны. Верхом на паровозе — Владимир Дуров. Поезд приближается к платформе. Состав встречает французский бульдог — начальник станции. Крыса звонит в колокол, возвещая приближение поезда. Из вагона с любопытством выглядывают пассажиры: морская свинка, собаки, куры, барсуки, муравьед, журавль, павлин. И юные зрители, и взрослые узнают их, и со всех сторон навстречу веселому поезду несутся звонкие голоса привета. Впрочем, пожалуй, с большим, чем ребята, удовольствием взрослые аплодируют обезьяне-машинисту, водяной крысе-стрелочнику, носухе-телеграфистке. Вот к платформе приближается багажный вагон. Разгрузка вагона сопровождается бичующим комментарием: гнилые шпалы — инженерам, рваные штаны с вывернутыми пустыми карманами — министру финансов и др. Публицистическая меткость, смелость высказывания — особенности творчества выдающихся клоунов, составившие традицию русской и советской клоунады.

Знаменитый клоун-сатирик и прекрасный дрессировщик В. Л. Дуров. В 1909 г. он организовал в Москве собственный зверинец (ныне Уголок им. В. Л. Дурова), где проводил большую работу с животными. В. Л. Дуров стал создателем новой русской, дуровской школы гуманной дрессировки.

Большим успехом у публики пользовались выступления *Виталия Ефимовича Лазаре́нко* (1890—1939). Он соединил сатирические номера клоунады с акробатикой.

Популярными в русском цирке, рядом с Дуровыми и Лазаренко, были клоуны Альперовы, братья Танти, Бим-Бом. Успешно выступали на манежах страны русские артисты во всех жанрах. Среди них были широко известны канатоходец Ф. Ф. Молодцов, конники разных профилей: семья Гамсахурдия, П. С. Крутиков, В. Т. Соболевский, Н. Л. Сычев, П. А. Федосеевский; атлеты и борцы: И. М. Поддубный, И. М. Заикин, Н. А. Вахтуров, П. Ф. Крылов, И. В. Шемякин, выходившие победителями из соревнований с прославленными чемпионами мира и Европы; акробаты Винкины; велофигуристы Подрезовы (по сцене Польди); жонглеры К. и М. Пащенко, жонглер на лошади Н. А. Никитин и другие.

Октябрьская революция — исторический рубеж в истории русского цирка, ознаменовавший крутой поворот в организации творческой деятельности мастеров арены. В январе 1919 г. в театральном отделе Наркомпроса была создана Секция цирка. 26 августа 1919 г. В. И. Ленин подписал Декрет СНК «Об объединении театрального дела». Объявив национализацию цирков, декрет навсегда предопределил демократическую сущность цирка как вида искусства, который наравне с театрами необходим народу, нуждается в постоянном организационном и идейно-творческом руководстве Советского государства. И действительно, цирк СССР стал качественно новым явлением.

Сохраняя и совершенствуя техническое мастерство, доставшееся в наследство от предшествующих поколений артистов русского цирка, современные мастера арены значительно развили художественное мастерство. В новых номерах создатели и исполнители демонстрируют технически сложные трюки. Но виртуозность, совершенство исполнения трюка не являются самоцелью, а служат раскрытию художественного замысла.

Советский цирк многонационален. Успешно действуют цирковые коллективы в союзных республиках. Они обращаются в своем творчестве к богатейшим народным истокам, благотворно воздействующим и на развитие национального цирка и советского циркового искусства в целом. Иным стало по сравнению с прошлым техническое оснащение цирков, позволяющее решать сложные постановочные задачи. За последние годы в крупнейших городах вступили в строй новые цирковые здания, современные по архитектуре и конструктивному решению. Они открыли свои просторные амфитеатры в Туле, Казани, Минске, Сочи, Новосибирске, Красноярске, Алма-Ате, Харькове, Львове и др. Привлекает москвичей и гостей столицы новое здание цирка на проспекте Вернадского. Здесь могут быть показаны представления, в которых действие мгновенно переносится с манежа на лед, затем в водный бассейн. Постоянные поиски и находки советских цирковых режиссеров (В. Н. Труцци, А. Г. Арнольд, Г. С. Венецианов, Н. Н. Зиновьев, М. С. Местечкин, Б. А. Шахет) отмечены созданием не только отдельных интересных номеров, но и ярких тематических представле-

Непомерно большие башмаки; широкие, книзу обуженные брюки с большими карманами; конусообразная шляпа... На арене цирка Карандаш! Это значит, что смех будет звучать не умолкая.

Большой любовью у зрителей нашей страны и за рубежом пользуются выступления четвероногих артистов «Медвежьего цирка» В. Филатова.

Затаив дыхание следят зрители за выступлением канатоходцев.

Неповоротливый, огромный бегемот послушен Степану Исаакяну. «Грациозно» исполняет он требование дрессировщика.

Олег Попов — и клоун, и акробат, и эквилибрист, и жонглер!..

ний, программ и пантомим-спектаклей («Черный пират», «Махновщина», «Москва горит», «Карнавал на Кубе», «Трубка мира», «Бахчисарайская легенда», «Мечте навстречу», «Подвиг», «На арене москвичи» и др.).

Артисты советского цирка значительно развили и обогатили цирковое искусство во всех жанрах. Многие выдающиеся мастера известны не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Зарубежные гастроли во всем мире проходят с огромным успехом, подтверждая высокий художественный авторитет мастеров советского цирка. Не представляется возможным назвать всех артистов, достойных упоминания, чье творчество отмечено новаторством, совершенно по мастерству и оригинально по исполнению.

И взрослые и дети хорошо знают и любят *Карандаша — Михаила Румя́нцева* (р. 1901) — смешного клоуна в мешковатом костюме, больших ботинках и фетровой шляпе. Проделкам Карандаша нет конца, он неистощим на выдумки. Но Карандаш не только беззаботный шутник, но и сатирик, разящий острыми, злыми шутками бюрократов, подхалимов, самовлюбленных тупиц.

А вот забавный повар. Жизнерадостный, увлеченный своим делом, он легко жонглирует кастрюлями и тарелками. Они послушны ему и, взлетая, покорно возвращаются. Он готовит обед, и пять картофелин, словно пританцовывая, кружат, как тарелки в воздухе. Вслед за ними летит вилка. Вот она в зубах у повара, и картофелина с удовольствием, успокоенная, поиграв, садится прочно на острие вилки. Все это происходит в быстром темпе, грациозно, словно легкая забавная шутка. Кто не знает этой миниатюры *Олега Попо́ва* (р. 1930)! Ей аплодировали десятки тысяч юных и взрослых зрителей всех континентов, ее видели миллионы зрителей кино и телевидения. А веселый повар улыбался с плакатов на улицах многих городов мира, и по ним узнавали о представлениях советского цирка. Клоуны *Юрий Ники́улин* (р. 1921) и *Михаил Шуйди́н* (р. 1922) разыгрывают острые сатирические сцены. Многие знают Юрия Никулина и как замечательного киноартиста. Большой успех имел *Леонид Енгиба́ров* (1935—1972). В творчестве этого клоуна-мима комическое артистично сочеталось с тончайшим лиризмом и покоряющей поэтичностью. Молодые клоуны создают немало своеобразных веселых сценок и сатирических номеров на современные темы.

Сохраняя высокую честь цирковой династии Дуровых, с успехом многие десятилетия выступают представители этой славной фамилии. Традиции гуманной дрессировки Дуровых продолжил укротитель хищников, пионер смешанной дрессировки *Николай Глади́льщиков* (р. 1895). Советский укротитель *Борис Э́дер* (1894—1970) воспитал целую плеяду выдающихся советских артистов-дрессировщиков. Удивительной отвагой и артистическим изяществом покоряла зрителей дрессировщица львов *Ирина Бугри́мова* (р. 1910). *Степан Дени́сов* (р. 1941) заставляет тигров исполнять сложные трюки. Большую группу различных хищников демонстрируют *Вальтер* и *Марица Запа́шные*. Им послушны львы, тигры, леопарды, пантеры, рыси. Постоянное восхищение рождали смелые выступления гимнасток под куполом цирка *сестер Кох*. Удивительным и покоряющим было всегда мастерство иллюзиониста *Эмиля Ки́о* (1894—1965), его чудеса без чудес. Сейчас его дело продолжают сыновья. Восторженно встречают во всем мире «Медвежий цирк» *Валентина Фила́това* (р. 1920). Памятны конные номера Б. Манжели, удалые конные состязания М. Туганова, лихие и темпераментные выступления наездников-джигитов Кантемировых. Очень своеобразны выступления акробатов на верблюдах Кадыр-Гулям, а также артистов-канатоходцев под руководством Р. Абакарова и под руководством Я. Гаджикурбанова. Поэтичен вдохновенный, элегичный аттракцион канатоходцев Волжанских. Даже этот перечень лишь некоторых номеров свидетельствует о высоком и разнообразном мастерстве артистов советского цирка.

Источником пополнения советского цирка новыми артистическими силами является Государственное училище циркового и эстрадного искусства, основанное в 1927 г. Оно берет свое начало от Мастерской циркового искусства, созданной в Москве в 1926 г. Это училище — одно из лучших в мире специальных учебных заведений по подготовке артистов цирка. В последние десятилетия по его образцу были созданы училища в Венгрии, Болгарии, ГДР, Польше и других странах. Творческий опыт советского цирка служит примером для деятелей циркового искусства в социалистических странах. Артисты советского цирка, радующие народ своим великолепным, праздничным искусством, пользуются большой любовью. И где бы они ни выступали, везде их ждет огромный, заслуженный успех.

Кино и телевидение

М. И. Жаров
508 Искусство миллионов

Искусство кино

509 Искусство кино и его виды
Р. Н. Юренев
Язык кино
С. А. Герасимов
511 Художественное кино
К. Л. Славин
512 Документальное кино
И. А. Васильков
515 Научно-популярное кино
А. А. Волков
517 Мультипликационное кино
А. Н. Митта
519 Фильмы для детей
Ф. М. Шульман
520 Фильм удивительной судьбы
Г. Л. Рошаль
521 Фильмы кинолюбителей

Из истории кино и телевидения

Р. Н. Юренев
523 Рождение кино
526 Советское кино 20-х годов
528 С. М. Эйзенштейн
529 В. И. Пудовкин
А. П. Довженко
530 Зарубежное кино 20-х годов
Американское кино. Чарли Чаплин
532 Кино 20-х годов в Европе
533 Советское кино 30-х годов
Б. А. Кокоревич
536 «Чапаев»
Р. Н. Юренев
538 Зарубежное кино 30-х годов
540 Кино в годы второй мировой войны
541 Советское послевоенное кино
Б. А. Кокоревич
542 Фильмы о Ленине
547 Зарубежное послевоенное кино
Л. П. Погожева
Кино социалистических стран
Р. Н. Юренев
552 Кино США и Западной Европы
Кино США
553 Кино западноевропейских стран
557 Кино стран Азии, Африки и Латинской Америки
В. Е. Баскаков
559 Борьба идей на экранах мира
Э. Г. Багиров
561 Искусство телевидения

Искусство миллионов

Я познакомился с кино, когда мне было пять лет. Отец привел меня и сестренку в синематограф «Чудо XX века», где шли двадцатиминутные киносеансы, и ушел. Мы просидели там весь день, а вернувшись домой, я целый вечер показывал матери все, что впервые видел на маленьком экране: скакал, изображая лошадь, танцевал, как фея, проказничал, как Глупышкин, и махал воображаемой шпагой. Я вдруг ощутил в себе жгучую потребность передавать движениями, голосом, мимикой все, что я видел, слышал, переживал, все, что я наблюдал в окружающем и еще не осознанном мною мире. Этот, казалось бы, такой незначительный сам по себе факт — первое знакомство с первыми, немыми фильмами — сыграл огромную роль в моей жизни: он определил мою профессию актера и привил мне безоговорочную любовь к кино.

К кино тогда относились как к цыпленку, только что вылупившемуся из яйца, — оно было смешное и безобидное. Однако этот обаятельный цыпленок сразу же зашагал семимильными шагами, и теперь, когда я оглядываюсь назад и вспоминаю фильмы моего детства и юности, я не перестаю удивляться тому колоссальному прогрессу, который произошел в кино за последние 50 лет. За эти годы кино освоило звук, цвет, объем, новые форматы экрана: широкий, синераму, панораму, круговую панораму, полиэкран.

Вас, ребята, все эти чудесные превращения, возможно, и не поражают, так как вы застали кино в пору его расцвета и великолепия. Я же прошел с кино весь путь его становления и мужания: начал сниматься в немых фильмах, снимался в первом советском звуковом фильме «Путевка в жизнь» и, наконец, стал свидетелем такого технического совершенства кинематографии, которое позволило мне, зрелому актеру, в одном и том же фильме сыграть последовательно годовалого, 3-, 7-, 12-, 15-летнего ребенка, а затем и взрослого человека. (Этот фильм — «Воспитание Фрица», по сценарию С. Маршака, — отснятый во время войны, не вышел на экран: он сгорел в студии.) Снимался я и в цветном кино, стереокино, в фильме для круговой панорамы. Я не могу не восхищаться стремительностью превращений кино, не могу не любить его.

Я люблю кино за то, что оно может сделать невозможное возможным, фантастику — реальностью, перенести нас в один миг с южного моря на льдину, с Марса на Землю или Луну. Я люблю кино за то, что оно способно, как ни одно другое искусство, передать тончайшие движения души человека, его волнение, радость, его великолепие и, увы, его недостатки. В кино все ярко, в кино видны даже те чувства человека, которые сразу не заметишь, разговаривая один на один. Я люблю кино за то, что оно позволяет одному человеку взглянуть в глаза другому... А еще я люблю, когда рисованные человечки и зверушки показывают нам свои приключения,— мультипликацию.

Не сомневаюсь, что и техника кино, и искусство кино не сказали еще своего последнего слова. Не сомневаюсь, что через несколько лет мы с вами будем свидетелями новых удивительных открытий этого необыкновенного, хотя и очень молодого искусства — искусства миллионов, искусства массового и потому обладающего огромной силой убеждения и воспитания. Но воспитание может быть разным, оно может служить интересам трудящихся, а может быть направлено против них. В Советском Союзе и в других социалистических странах кино служит народу, правдиво рассказывает о жизни и деятельности борцов за дело социализма и коммунизма. Советское кино воспитывает в людях честность, мужество, доброту и справедливость.

Совсем другие задачи у создателей фильмов в буржуазном мире. Кино в руках буржуазии — опасное оружие. С его помощью идеологи буржуазного образа жизни стремятся оправдать эксплуатацию человека человеком, разжечь национальную рознь, оправдать войну. Буржуазия использует кино для того, чтобы, подтасовывая факты, внушать мысль о незыблемости капиталистического строя.

Все, что я рассказал вам о кино, конечно, целиком и полностью относится к еще более замечательному открытию XX в. в области техники изображения — к телевидению. Оно тоже безоговорочно вошло в нашу жизнь, как в свое время синематограф, а затем кино. Оно вошло в наш дом и решительно заявило о себе. «Вот он я — голубой и цветной экран: смотрите, учитесь, познавайте мир, развлекайтесь».

И так же, как кино, телевидение стало искусством миллионов.

Искусство кино

Искусство кино и его виды

Язык кино

Кино — одно из самых молодых искусств — появилось на рубеже XIX и XX вв. Главные художественные средства кино — *изображение* (снятые на пленку люди, события, предметы, пейзажи) и *звук* (записанные на пленку человеческая речь, музыка, пение, различные шумы). Изображение и звук в кино неразрывно слиты. Искусство кино объединяет в себе элементы других искусств: литературы — речь действующих лиц, текст от автора; живописи — композицию, колорит, светотень; театра — игру актеров, мизансцены; музыки — вокальной, инструментальной, оркестровой. В кинофильме все эти элементы других искусств синтезируются, т. е. сливаются в единое художественное целое. Поэтому искусство кино так богато своими выразительными средствами и художественными возможностями, оно владеет пространством, временем и движением. Его произведения наглядны, общедоступны, впечатляющи.

Отмечая невиданное богатство выразительных возможностей искусства кино, его общедоступность, массовость и огромное воспитательное значение, *В. И. Ленин еще в феврале 1922 г. назвал кино важнейшим из искусств.*

Разумеется, кино не только соединяет художественные средства других искусств, но обладает и своими собственными, специфическими, т. е. присущими только ему, выразительными возможностями. Прежде всего это *смена планов.* Кинокадр может вместить и пейзаж, и толпу людей, и огромное здание. Этот кадр будет снят *общим,* или *дальним,* планом. Но в кадре могут быть показаны сидящий человек, угол комнаты, станок — они будут сняты *средним* планом. А когда киноаппарат приблизит к зрителю лицо актера, его руку, это будет *крупный* план — наиболее выразительное художественное средство кино.

Кинозритель может также взглянуть на человека или здание сверху, сбоку, снизу, издалека, с высоты птичьего полета или подойдя вплотную. Это зависит от художественного замысла режиссера и достигается *ракурсом* — так называют угол зрения киноаппарата.

Соединение отдельных кадров в общее целое, в фильм, называется *монтажом.* Монтаж — это отбор художником событий, их сопоставление в определенном темпе и ритме, их трактовка. Монтаж — главное, основное специфическое средство киноискусства. При помощи монтажа можно соединить события, снятые в разных местах и в разное время.

Кадр из фильма «Путешествие на Луну». Режиссер Ж. Мельес. 1902.

Кадр из фильма «А зори здесь тихие...». Режиссер С. И. Ростоцкий. 1972.

Богатые возможности таят в себе *ускорение* и *замедление съемки,* всевозможные *трюковые* и *комбинированные кадры.* Словом, средствами кино можно правдиво и полно изобразить все. Все времена и эры. Все континенты, страны, города. Все состояния человека, оттенки его чувств, его мыслей. Можно представить реальной любую фантазию и, главное, можно правдиво показать любую действительность.

Техническая основа искусства кино позволяет воспроизводить *(печатать)* огромное количество совершенно одинаковых, равноценных копий фильма. Количество этих копий *(тираж)* фильмов достигает порой нескольких тысяч экземпляров, что дает возможность показывать произведения киноискусства одновременно во многих кинотеатрах. Кроме того, одну и ту же копию фильма можно демонстрировать большое количество раз. Благодаря этому число зрителей некоторых фильмов за короткий промежуток времени достигает нескольких миллионов, а в течение ряда лет и десятков миллионов человек. Это делает искусство кино *самым массовым, самым распространенным искусством,* обладающим огромной силой воздействия. Поэтому кино является ареной острой идейной борьбы социализма с империализмом.

В Советской стране киноискусство служит могучим средством в деле коммунистического воспитания народных масс, формирования духовного мира человека эпохи развитого социализма. Марксистско-ленинское мировоззрение, вдохновляющее советское кино, воспринимается и передовыми художниками социалистических и развивающихся стран, а также и некоторыми мастерами, работающими в капиталистических странах. Социалистическое кино говорит людям правду о жизни, внушает им любовь к труду, веру в будущее, стремление к прогрессу и миру. Кинематографические прислужники буржуазии стремятся отвлечь своими фильмами народные массы от проблем современности, запугать, одурманить их.

За короткий срок киноискусство проделало огромный путь, невиданно развив и обогатив свои выразительные возможности. Сначала фильмы были немыми, черно-белыми, плоскостными, снимались с одной точки. Постепенно качество изображения стало улучшаться, появилась выразительная композиция кинокадра, стали разнообразными углы зрения киноаппарата (ракурсы), светотень приобрела тончайшие оттенки. Через 30—35 лет кино овладело звуком. Экран заговорил, запел, зашумел, зазвучала специально созданная для фильмов музыка. Еще через 5—10 лет был освоен цвет и объем (*стереоскопия*). Сейчас освоены различные формы экрана (*широкий экран, синерама, панорама* и т. д.), объемный звук (*стереофония*), ведутся опыты над экраном, меняющим свои очертания и размеры в зависимости от воли режиссера. Телевидение явилось новой формой подачи фильмов и еще увеличило массовость и общедоступность киноискусства (см. ст. «Искусство телевидения»).

Мы различаем три основных вида фильмов: *художественные, документальные, научно-популярные.* Самостоятельной областью художественного фильма стали рисованная и объемная *мультипликация,* а также *фильмы для детей.* Особый вид искусства кино — *фильмы кинолюбителей.*

Создание фильма — процесс коллективный, процесс одновременно творческий и производственный. Творчество писателя-сценариста, художников, создающих декорации, актеров, операторов, музыкантов, а также творческий труд людей многих других профессий объединяются режиссером-постановщиком. На больших, специально оборудованных киностудиях над фильмом трудятся люди более 200 профессий. Создание, тиражирование, распространение фильмов — это большая область современной промышленности и экономики, называемая *кинематографией.*

Стремление людей создавать синтетические произведения искусства, включающие в себя элементы других видов искусства и разносторонне охватывающие жизнь, привело благодаря достижениям науки и техники к появлению нового искусства — *искусства кино.*

Художественное кино

Кинематографу нет и ста лет, а он уже занял прочное место в ряду старейших искусств. Но, разумеется, кино никогда не могло бы стать столь зрелым искусством за этот короткий промежуток времени, если бы не пользовалось тысячелетним опытом других видов искусства: литературы, живописи, театра, если бы оно не обладало такой поистине потрясающей силой воздействия на зрителей и не имело бы такой огромной аудитории. Все эти качества сделали кинематограф действенным воспитателем масс и привлекли к нему широкие круги творческой интеллигенции.

Основа любого художественного фильма, так же как основа любого театрального спектакля, — литературное произведение. В театре это пьеса, в кино — сценарий, план будущего фильма.

Первые фильмы изобретателей кинематографа *Луи* и *Огюста Люмье́ров* еще нельзя было назвать художественными. Они были зрелищем, аттракционом. Но год от года кинематограф созревал, умнел и превращался из аттракциона в искусство. Если братья Люмьер снимали сцены повседневной жизни, не ставя перед собой никакой художественной задачи, то их последователь — французский актер и режиссер *Жорж Мелье́с* впервые стал разыгрывать сцены перед киноаппаратом. Он был первым актером и одновременно режиссером в своих коротеньких игровых фильмах. В истории кино Мельеса по праву считают создателем игрового кино. Большинство первых художественных фильмов были экранизацией литературных произведений, переложенных на еще очень бедный язык кино. Однако в этих фильмах можно было уже видеть выразительные средства, специфические для киноискусства: *крупный план, средний* и *дальний план, смену планов, монтаж* и т. д.

В конце первого десятилетия XX в. повысилась требовательность к содержанию художественного фильма, появились свои национальные мастера кино: режиссеры и актеры. Именно тогда мир узнал имя замечательного американского режиссера *Дейвида Уорка Гри́ффита,* поставившего фильм-эпопею «Нетерпимость», посвященную истории человечества.

Однако при всей широте замыслов талантливых режиссеров язык кино и идейное содержание фильмов оставались еще бедными. Этапным в развитии художественного кино стал фильм советского кинорежиссера *С. М. Эйзенште́йна* «Броненосец «Потемкин», фильм, героем которого впервые в истории кино была не единичная личность, а революционные народные массы. И впервые трудящиеся всего мира узнали, что родилось искусство, которое по силе пропаганды революционных идей превосходит многие другие искусства, существующие уже тысячелетия (см. ст. «С. М. Эйзенштейн»). «Броненосец «Потемкин» был художественный, игровой фильм, но события в нем были изображены так правдиво, что он казался документальным. В «Броненосце «Потемкин» выразительные средства кинематографа: композиция, монтаж, крупный план — достигли невиданной силы эмоционального воздействия. Эйзенштейн доказал в этом фильме, что художник в кинематографе может свободно владеть не только пространством и движением, но и временем. В фильме перед монтажом были поставлены совершенно новые идейно-познавательные задачи. Классический образец монтажа в этом фильме — сцена расстрела революционных матросов на одесской лестнице.

Вслед за Эйзенштейном другой талантливый мастер советского кино — *В. И. Пудо́вкин* создал замечательные фильмы: «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана». В этих фильмах Пудовкин раскрыл значение актера в искусстве экрана, а также сделал ряд открытий в области монтажа, создания кинематографического образа. Большой вклад в развитие изобразительных средств и идейного содержания кинематографии внес замечательный советский режиссер *А. П. Довже́нко,* создавший эпохальный фильм «Земля».

Выразительные средства, которые легли в основу фильмов «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» и «Потомок Чингисхана» В. Пудовкина, «Земля» А. Довженко, стали основополагающими для кинематографии всего мира. Кино шагнуло вперед на целую ступень, оно вышло из пеленок и зашагало вперед семимильными шагами. И решающую роль в успехе советского кино, в становлении советского художественного фильма сыграл огромный, всенародный подъем, который переживала наша страна. Кино стало ближайшим помощником Коммунистической партии в воспитании советских людей.

Долгое время кино оставалось немым. Это лишало фильмы доходчивости, а актеров — создателей образов в художественных фильмах — возможности полнее и разнообразнее раскрыть характер своего героя. И вот в 30-х годах кинематограф заговорил. Все современные фильмы снимаются синхронно, т. е. на пленку одновременно фиксируются и изображение и звук.

В создании фильма велика роль художника, композитора, сценариста.

Кадр из фильма «Броненосец «Потемкин». 1925. Режиссер С. М. Эйзенштейн.

Кадр из фильма «Летят журавли». 1957. Режиссер М. К. Калатозов. В роли Вероники Т. Е. Самойлова.

Успех художественного фильма во многом зависит и от мастерства оператора. Он должен выбрать рамки кадра, освещение, найти лучшую точку съемки и создать условия для свободной работы актера. Оператор помогает режиссеру раскрыть идейный смысл фильма, выделить в фильме наиболее важные сцены.

История советского кино знает имена таких замечательных операторов, как Э. Тиссэ и А. Головня. Они работали с С. Эйзенштейном и В. Пудовкиным и сделали очень много для изобразительного решения сцен фильма. Можно назвать и многие другие имена замечательных операторов. Одна из интереснейших операторских работ — работа С. Урусевского в фильме режиссера М. Калатозова «Летят журавли» (1957).

Для режиссера — руководителя всей трудной работы над созданием фильма — главной остается задача подчинить все слагаемые фильма единой идейно-художественной задаче. Содержательность, идейность определяют успех советских художественных фильмов. В мировом кино уже созданы сотни фильмов, представляющих непреходящую художественную ценность; но среди них первое место занимают по-прежнему фильмы «Броненосец «Потемкин», «Мать» и «Земля».

Советский художественный фильм обращен к народу, создается для него. В 1975 г. в СССР действовало 39 киностудий, на которых было создано 282 полнометражных фильма, в том числе 143 художественных.

Жизнь народа, труд, борьба — основные темы советских фильмов. Их героем стал новый человек — строитель нового мира, человек, свободный от эгоизма, своекорыстия, низменного расчета. Таковы герои фильмов «Чапаев», «Член правительства», «Молодая гвардия», «Коммунист», «Судьба человека», «Баллада о солдате» и др.

Мерилом сущности человека в советском обществе стал труд — творческий труд во имя человека: на заводе, на стройке, в поле, в научной лаборатории. С ним справедливо соизмеряется все: красота и любовь, храбрость и трусость, любовь и верность. Советский художественный фильм призывает к борьбе за коммунистические идеалы. Отражение реальной жизни в ее революционном развитии, в борьбе нового со старым является содержанием советского художественного фильма.

Реалистическое киноискусство объединяет все прогрессивные силы мира. Оно близко и понятно зрителю в любой стране. Художественное кино социалистического мира каждым своим фильмом передает зрителям веру в достоинство и благородство человека, воспевает человека труда и мир на земле.

Документальное кино

Документальное кино берет начало в глубинах жизни, вырастает из реального факта в результате заинтересованного вторжения в действительность внимательной кинокамеры и чуткого микрофона. И чем правдивее тема, чем строже отобраны факты и коллизии, составляющие событийную ткань документального, или, как теперь часто говорят, *неигрового* фильма, тем он интереснее, тем он *художественнее*.

В. И. Ленин и В. Д. Бонч-Бруевич. Документальный кадр. 1918.

Дзига Вертов готовится к съемке документального фильма. 1933.

Но сами факты, какой бы силой они ни обладали, еще не делают картины, не создают впечатляющего документа с его эпохальными приметами и красками, со всем тем, по чему можно судить о времени, о его идеях и героях. Факты всего лишь материал для фильма. А чтобы фильм стал документом, автор должен пережить эти факты, осмыслить и отобрать. И от отношения автора к отобранным событиям зависит жанр фильма: то это сухая *хроника*, то это поэтический *рассказ*, то *очерк* или *публицистика*.

Вчера, сегодня, завтра; мир и война; труд и творчество — все подвластно кинодокументалисту. Поиск людей, сюжетов и фактов — вопрос ви́дения, вопрос художественного отбора и осмысления жизни. И поэтому у документального кино, как и у игрового, есть режиссер, есть автор и, конечно, оператор. Нет лишь актеров, вместо них — все человечество!

Показывая индивидуальные характеры — делая мгновенные зарисовки людей, сравнивая и сопоставляя, оценивая явления, всматриваясь в лики ушедших и нынешних времен, документальный фильм размышляет о жизни, анализирует ее. И сколько в нем оттенков! Документ может выступать в образе милой обаятельной девушки Катюши («Катюша», 1964; режиссер В. П. Лисакович), взорваться гневом и яростью против фашизма («Обыкновенный фашизм», 1966; режиссер М. И. Ромм).

Фильмы о смелом нефтянике Каверочкине и ученом Амосове, экскаваторщике Коваленко и колхознике Головатом, руководителе хореографического ансамбля Моисееве и писателе Шолохове — вдохновенные документы нашей эпохи. И самые сильные, самые дорогие нам документы — это фильмы о В. И. Ленине (см. ст. «Фильмы о Ленине»).

Документальное кино родилось в 1895 г., когда изобретатели кинематографа братья *Огюст* и *Луи Люмьеры* (см. ст. «Рождение кино») показали людей, выходящих из ворот завода, поезд, прибывший на вокзал. А вскоре хроника событий с легкой руки Люмьеров пошла гулять по свету, стараясь поразить воображение кричащей сенсационностью и эффектными кадрами. Но и тогда уже снимались фильмы о событиях, до сих пор волнующих людей: Лев Толстой на прогулке, демонстрация английских докеров, борьба с чумой в Маньчжурии, кровавая бойня первой мировой войны...

И все-таки это были всего лишь отдельные кинодокументы, не претендующие на авторские выводы, на оценку событий и фактов, на то, что потом назовут *документальным фильмом*. Час документального кино пробил в канун Октября, в марте 1917 г., когда в Москве и Петрограде возникли кинематографические отделы, взявшие на себя съемки революционных событий.

Архивы хранят бесценные кадры тех пламенных лет: первомайская демонстрация в Москве; июльская демонстрация в Петрограде; юнкера у Зимнего; гражданская война; Чапаев; Первая Конная; первые субботники; борьба с разрухой, с беспризорностью, с неграмотностью; первые стройки...

Р. Л. Кармен на съемках документального фильма. 1945.

События революционных лет стали содержанием фильмов основоположника советского документального кинематографа — *Дзиги Ве́ртова* (см. ст. «Советское кино 20-х годов»). Именно Дзига Вертов сделал первые шаги от событийной *кинохроники* к *кинопублицистике*. Это было новое искусство, революционное по форме и по содержанию.

Вертов открыл новые творческие приемы постижения действительности. В выпусках киножурнала «Киноправда» и в документальном фильме «Киноглаз» он использовал съемку с движения, ускоренную и замедленную съемки, интересный монтаж отснятого материала. Но главное — это новое, социалистическое содержание его картин. В фильмах «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира» (оба — 1926), «Симфония Донбасса» (1930), «Три песни о Ленине» (1934) он с гордостью рассказывает о пути, пройденном страной после Великого Октября.

Становление советского документального кино связано также с именем *Эсфири Ильиничны Шуб* (1894—1959) — первооткрывателя жанра *историко-документального фильма*. Ее замечательные картины, построенные на использовании архивных кинодокументов: «Падение династии Романовых» (1927), «Великий путь» (1927), «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928) и другие, стали новым жанром кинодокументалистики. Использование в этих фильмах киносъемок прошлого, неожиданное подключение их к современному материалу проложили дорогу многим историческим лентам.

В годы первых пятилеток были созданы своеобразные студии на колесах — *«документальные» кинопоезда*. Выезжая на ударные стройки и различные предприятия страны, они на месте выпускали фильмы, киножурналы, кинофельетоны. С кинопоездом связана творческая судьба замечательного кинематографиста *Александра Ивановича Медве́дкина* (р. 1900). Его имя стало символом беспокойного, заинтересованного вторжения в действительность, в самую гущу жизни. И не случайно одна из киногрупп во Франции теперь названа *«Медведкино»*.

Документальные ленты 30-х годов воспевают героику пятилеток, прослеживают процессы, рождающиеся в новой, советской действительности. Фильмы «Челюскин» (1934) и «Папанинцы» (1938) Я. М. Посельского и «День нового мира» (1940) Р. Л. Кармена и М. Я. Слуцкого — документы, рассказывающие о подвиге и будничном труде советских людей.

Главный герой советского документального кино — человек труда, строитель, созидатель, творец. Как лучше его показать, как вынести на экран сплав мужества, энергии, таланта, силы — вот одна из самых интересных и самых важных задач, которую увлеченно решают советские кинодокументалисты, по кадрам, по эпизодам собирая летопись трудовых свершений и подвигов советских людей.

Суровым испытанием для советской кинопублицистики стала Великая Отечественная война. Более 200 операторов с первых же дней войны пришли в действующую армию, во фронтовые киногруппы. Они запечатлели весь четырехлетний путь войны, сняли свыше 3,5 млн. метров пленки. Многие ее кадры оплачены кровью: более 30 фронтовых операторов не вернулись с войны, погибнув смертью храбрых.

Фронтовые фильмы и киновыпуски вошли в кинолетопись нашей борьбы и победы. Таковы фильмы «Разгром немецких войск под Москвой» (1942; режиссеры И. П. Копалин и Л. В. Варламов), фильм об обороне Ленинграда, битве за Сталинград, фильмы об освобождении Украины («Битва за нашу Советскую Украину», 1943; «Победа на Правобережной Украине», 1945; режиссер А. П. Довженко), о сражении за Берлин («Берлин», 1945; режиссер Ю. Я. Райзман). А за ними вышли в свет фильмы, рассказывающие о восстановлении городов, заводов, электростанций, о мирном труде советских людей.

Документальное кино — и средство познания мира, и экранная память народа, и оружие борьбы за осуществление грандиозных планов коммунистического строительства, борьбы за свободу и независимость народов, за прочный мир на земле.

Теперь уже нет на свете уголка, где бы ни побывал советский человек с кинокамерой. Кинодокументалист всегда в гуще событий, он всегда на передовой. «Пошлите меня туда, где идет бой», — написал в своем заявлении кинооператор *Роман Лазаревич Кармен́* (р. 1906), когда в Испании в 1936 г. разразилась гражданская война. И с той поры этот выдающийся кинопублицист постоянно в «бою»: Испания, Великая Отечественная война, Вьетнам, Куба, Чили — вот его боевая кинематографическая дорога.

Мастера документального кино 70-х годов запечатлели творческий труд советского народа, осуществление Программы мира, выработанной нашей

Кадр из документального фильма «Трудные дороги мира». Режиссер А. В. Колошин. 1975.

партией, борьбу нашей страны за разрядку международной напряженности, претворение в жизнь решений XXIV и XXV съездов КПСС, показали борьбу народов всех континентов за свободу, за социальный прогресс.

Так, в 1975—1976 гг. на экраны страны вышли полнометражные документальные фильмы: «Трудные дороги мира» режиссера А. Колошина, «СССР — США» Л. Махнача, «Добро пожаловать! — говорит Куба» Ю. Монгловского, «Джунгли остывают от войны» Е. Вермишевой, «Большой день Европы» В. Трошкина, «Наследники Победы» В. Бойкова и В. Венделовского, «Шел солдат...» М. Бабака, «Память навсегда» Д. Фирсова и многие другие.

По производству документальных картин и киножурналов наша страна не имеет равных в мире. 25 киностудий выпускают ежегодно более 40 полнометражных и свыше 300 короткометражных лент, до 1400 номеров периодических киножурналов.

Советские документальные фильмы получают, как правило, самые почетные призы на международных кинофестивалях.

Научно-популярное кино

Научно-популярные фильмы служат популяризации науки, распространению знаний, воспитанию научного мировоззрения. В простой, занимательной форме рассказывают такие фильмы об истории и достижениях науки и техники, о жизни и деятельности известных ученых и изобретателей, о научных методах организации производства, об охране природы, о жизни животных и растений, о творчестве выдающихся деятелей искусства и литературы.

В отличие от художественного игрового фильма, где в центре внимания находятся человеческие судьбы и характеры, в научно-популярном фильме мы имеем дело с движением и развитием человеческой мысли, с ее проникновением в тайны окружающего нас мира. Автор научно-популярного фильма прежде всего интересуется сложными связями научных явлений. И поэтому вполне естественно, что научно-популярный фильм создается в тесном сотрудничестве кинематографистов и научных работников. Это одна из важных особенностей научно-популярного кино.

Центральной студии научно-популярных фильмов в Москве надо было снять фильм «О происхождении и развитии жизни на Земле» (автор и режиссер В. А. Шнейдеров). Кинематографисты, решившие путешествовать в прошлое, должны были иметь опытных проводников. Ими стали ученые. Под их руководством художники киностудии сделали множество рисунков растений и животных в различные периоды истории Земли. Затем все рисунки последовательно перевели на кинопленку. Когда рисунки «ожили» на экране, зрители смогли совершить зримое путешествие в далекое прошлое.

При помощи мультипликации кинематографисты проникли, казалось бы, в область вовсе не доступную — в творческую лабораторию А. С. Пушкина. Авторы фильма «Рукописи Пушкина» (1937) — сценарист С. Владимирский, режиссер А. Егоров, литературовед С. Бонди — взяли в музее один листок из рукописей Пушкина — начало «Медного всадника» — и при участии ученых-текстологов восстановили последовательность записей. В результате с помощью мультипликации удалось показать на экране сложную творческую работу Пушкина над рукописями.

Такой же метод исследования рукописей использовали Г. Фрадкин и Ф. Тяпкин — создатели известных фильмов о В. И. Ленине — «Рукописи В. И. Ленина» (1960) и «Знамя партии» (1961). Пользуясь лишь скупыми выразительными средствами рукописного текста и документальных фотографий, они вводят нас в обстановку титанического труда В. И. Ленина — вождя, борца и мыслителя. Конечно, и при создании этих фильмов потребовалась деятельная помощь ученых-текстологов, изучающих ленинское рукописное наследие.

Благодаря сотрудничеству с учеными удается создавать такие научно-популярные фильмы, как «Перед прыжком в космос» (1960, режиссер В. Моргенштерн), «Человек вышел в космос» (1965, режиссер Г. Косенко), «Полет в будущее» (1970) и «Звездный дом» (1975, режиссер Н. Макаров), в которых запечатлены не только сам факт беспримерных научных подвигов советских космонавтов, предшествовавшие полетам эксперименты, тренировка летчиков-космонавтов, но и проводимая космонавтами эксперимен-

Кадр из фильма «Зачарованные острова». Режиссер А. М. Згуриди. 1965.

тальная и исследовательская работа на борту орбитальных пилотируемых научных станций «Салют» и космических кораблей «Восток».

Многие, наверное, видели замечательные фильмы о жизни диких животных: «Лесная быль» (1950), «В Тихом океане» (1957), «Зачарованные острова» (1965) режиссера А. Згуриди; «Серый разбойник» (1956), «Слепая птица» (1963), «Дом Брема» (1968) режиссера Б. Долина. Или фильмы о повадках насекомых: «Солнечное племя» (1945), «В стране нектара» (1959) режиссера А. Винницкого; «Мир близкий, мир далекий» (1975) режиссера Г. Жвания; фильмы «Язык животных» (1967) и «Думают ли животные» (1971) режиссера Ф. Соболева. Во всех этих произведениях также ярко проявилось плодотворное содружество науки и киноискусства.

Экран позволяет наблюдать самые удивительные, недоступные глазу человека тайны природы. В землю падает маленький желудь. Он набухает на наших глазах. Клетки зародыша растут и начинают делиться. Из желудя появляется росток, пробивающий себе путь к свету, к солнцу. Вот нежный росток распрямляется над поверхностью почвы, начинается его самостоятельная жизнь... Для того чтобы снять эти кадры, съемочную камеру пришлось соединить с *цейтрафером* — аппаратом для замедленной съемки. Отснятые с помощью цейтрафера ленты помогают в короткое время увидеть на экране процессы, которые в природе длятся в течение многих дней и часов.

Кинооператор может взять в руки не обычную кинокамеру, делающую 24 снимка в секунду, а более сложный съемочный аппарат — *рапид*, который снимает со скоростью нескольких сотен, тысяч и даже миллионов кадриков в секунду. Такой аппарат может снять явления, которые происходят в жизни в одно мгновение и которые глаз человека не может уловить: движение крыльев летящей стрекозы; взаимодействие движущихся частей механизма, отдельные стадии стремительного прыжка спортсмена.

Специальный аппарат для подводных съемок позволяет увидеть на экране интересный мир существ, обитающих в воде и на дне. А съемочный аппарат, к которому приставлен микроскоп, открывает зрителям новый мир — мир не видимых невооруженным глазом микроскопических существ. Все эти «чудеса» кино позволяют создателям научно-популярных фильмов сделать трудное для понимания понятным, скрытое — доступным, невидимое — видимым.

Научно-популярные фильмы в нашей стране выпускались в небольшом количестве с конца XIX в. Однако подлинное развитие научно-популярное кино получило после Великой Октябрьской социалистической революции. Оно превратилось в самостоятельную отрасль советской кинематографии.

На Центральной студии научно-популярных и учебных фильмов в Москве создано под руководством режиссера Б. Долина творческое объединение, выпускающее научно-познавательные фильмы для детей. Это объединение выпускает также периодические научно-познавательные киножурналы. Для детей младшего школьного возраста выходит киножурнал «Звездочка», а для детей среднего и старшего возраста — киножурнал «Хочу все знать».

На экраны страны все чаще выходят научно-популярные киноочерки и киномонографии, фильмы-размышления и фильмы в форме кинорепортажа с переднего края науки. Создатели таких кинопроизведений увлекают зрителей углубленным проникновением в мир научного поиска. В фильме по биологии «Шифр Альфа-Тета» (1962) режиссера В. Архангельского, в техническом — «Огненное копье» (1962) режиссера Л. Рымаренко, в фильмах, посвященных точным наукам: «Что такое теория относительности» (1964) режиссера С. Райбурта и «Приближение к истине» (1972) режиссера В. Пидпалого, легко заметить нечто общее. Авторы этих фильмов стремятся найти такую образную форму, которая позволила бы сделать зрителя участником научного открытия, участником событий, происходящих на экране.

Научно-техническая революция принесла в научно-популярное кино новые темы, вызвавшие к жизни фильмы совершенно нового типа: *научно-публицистические очерки, фильмы-дискуссии* и *фильмы-исследования*, рассказывающие о путях развития науки, о специфике научного творчества, о стиле работы того или иного исследователя. Автор научно-популярного фильма не только не обязан, но и не всегда вправе давать свою собственную оценку научному открытию. Автор научно-публицистических фильмов, как правило, активно отстаивает свои взгляды на те или иные явления, происходящие в науке, размышляет о значении конкретного научного открытия, о его месте в общей картине мира. Примером фильмов, где активно выражена авторская позиция,

Кадр из фильма «Белоснежка и семь гномов». Режиссер У. Дисней. 1938.

могут служить научно-публицистические фильмы: «Человек и атом» (1965) режиссера К. Домбровского, «Семь шагов за горизонт» (1968), «Я и другие» (1971) Ф. Соболева, «Человек и хлеб» (1967) М. Ставиского, «Николай Амосов» (1972) Т. Золоева, «Ищу законы творчества» (1966) А. Буримского, «Альтернатива» (1975) Б. Загряжского и др.

Советские научно-популярные фильмы завоевали широкое признание зрителей. Они демонстрируются на кинофестивалях, на удлиненных и специализированных киносеансах, в школах и клубах, в киноуниверситетах и кинолекториях. Большим успехом пользуется научно-популярное кино и в программах телевидения. Телепередачи «Клуб кинопутешествий», «Очевидное — невероятное», «В мире животных», которые так любят и дети и взрослые, составлены из научно-популярных фильмов.

Серьезных успехов достигло научно-популярное кино в ряде социалистических стран: в Болгарии, Венгрии, ГДР, Польше, Румынии.

В 1947 г. была создана Международная ассоциация научного кино (МАНК), в состав которой входит и Советский Союз. Ежегодно проводятся международные фестивали научно-популярных фильмов.

Кадр из фильма «Крокодил Гена». Режиссер Р. А. Качанов. 1969.

Внизу: кадр из фильма «Левша». Режиссер И. П. Иванов-Вано. 1964.

Мультипликационное кино

Мультипликация открывает окно в волшебный мир фантазии, полный удивительных чудес и самых невероятных превращений. На экране оживают герои любимых детских книжек — волшебный Конёк-Горбунок и добрый лев Бонифаций, неунывающий Буратино и очаровательная Белоснежка в окружении забавных гномов. С рисунками художников-мультипликаторов, этих «волшебников экрана», происходит необыкновенное чудо: рисунки вдруг как бы оживают на экране.

Слово «мультипликация» в переводе с латинского означает «умножение изображений». Быстрая смена большого количества статичных рисунков (на экране за секунду проходит 24 кадра) рождает иллюзию движения изображения.

Впервые метод покадровой съемки рисунков осуществил в 1907 г. французский художник-карикатурист *Эмиль Коль* (1857—1938). Он придумал условных персонажей — *фантошей,* на листах бумаги нарисовал последовательные фазы их движения и снял на пленку. Для того чтобы снять 2-минутный фильм, Коль изготовил более 2 тыс. рисунков.

Почти в это же время в России молодой талантливый оператор и режиссер *В. А. Старевич* задумал снять научный фильм о насекомых (см. ст. «Рождение кино»). Но жуки «отказывались» сниматься и не поддавались дрессировке. Тогда Старевич препарировал жуков, соединил их лапки гибкими проволочками и снял методом покадровой съемки. Движение жуков на экране выглядело естественным и выразительным. Так был создан первый *кукольный* фильм «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей» (1912) — остроумная пародия на псевдоисторические фильмы.

Американские художники не только усовершенствовали технику мультипликационного одушевления, но и придумали постоянного героя. Первым серийным персонажем рисованных фильмов, завоевавшим широкую популярность, стал кот Феликс американских художников П. Сюлливана и О. Месмера.

В конце 20-х годов на экране появился веселый мышонок Микки Маус, созданный *Уолтом Ди́снеем* (см. ст. «Зарубежное кино 30-х годов»). Микки быстро завоевал фантастическую популярность у зрителей. Дисней наделил своего героя удивительно ярким характером. Дисней организовал при своей киностудии специальные курсы по подготовке художников-«одушевителей», где молодые художники изучали различные, наиболее характерные виды движения человека и животных. Поразительное мастерство одушевления персонажей отличает лучшие фильмы Диснея — «Белоснежка и семь гномов» (1938) и «Бэмби» (1942).

В современной мультипликации искусство выразительного одушевления рисунков остается важнейшим ключом к раскрытию образа. Этим искусством в совершенстве владеют советские мультипликаторы, например *Ф. С. Хитру́к* (р. 1917), создавший замечательную серию фильмов о медвежонке Винни-Пухе, фильм «Остров» (1975); *Б. П. Дёжкин* (р. 1914) — создатель популярной серии спортивных фильмов: «Необыкновенный матч» (1955), «Старые знакомые» (1956), «Шайбу! Шайбу!» (1968); *В. М. Котёночкин* (р. 1927) — режиссер популярной серии «Ну, погоди!» (1—10-й выпуски, 1970—1976).

Движение в мультипликационном фильме — одно из основных средств художественной выразительности. Но в создании пластического образа принимают участие и другие элементы: рисунок, слово, музыка, драматургия, цвет...

Художники-мультипликаторы часто обращаются к поэтической метафоре, чтобы выразить какую-то значительную мысль. В фильме режиссера *Н. Н. Серебрякова* (р. 1928) «Я жду птенца» (1966) рассказывается трогательная история о слоне-наседке, которого легкомысленная птичка Мэйзи попросила на минутку заменить ее на гнезде, а сама улетела в жаркие страны. Слон терпеливо высиживал яйцо, и его терпение было вознаграждено. В финале фильма из яйца вылупился белый крылатый слоненок — яркий поэтический символ верности и любви.

В фильме режиссера *Р. А. Кача́нова* (р. 1925) «Варежка» (1967) происходит другое чудесное превращение. Маленькой девочке очень хотелось иметь щенка. И произошло чудо — вязаная варежка вдруг превратилась в трогательного щенка. Фильм призывает взрослых быть более чуткими к поэтическому миру и воображению ребенка.

Мультипликационному фильму ближе всего область фантастического, сказочного, волшебного. Прямо на наших глазах маленькая лягушка превращается в Василису Прекрасную, а злой волшебник-людоед из сказки Ш. Перро «Кот в сапогах» оборачивается то свирепым рычащим львом, то крохотной беспомощной мышкой...

Но сказка не единственный жанр мультипликационного кино. Широко распространены фантастика, притча, пародия, комедия, юмореска, мюзикл, мультопера. Мультипликация черпает образы и сюжеты для своих фильмов и из классической литературы. Только в последние годы нашими мультипликаторами были экранизированы такие замечательные произведения русской и советской литературы, как «Левша» Н. Лескова и «Конёк-Горбунок» П. Ершова (режиссер И. П. Иванов-Вано), «Баня» В. Маяковского (режиссеры С. И. Юткевич, А. Г. Каранович).

Особенно полюбился зрителям *мюзикл* — жанр музыкального представления, насыщенного танцами, песнями, музыкой. Большим успехом у зрителей пользуется мюзикл «Бременские музыканты» (1969) режиссера И. С. Ковалевской. Яркая музыка композитора Г. Гладкова помогла создать веселое, феерическое зрелище.

Роль музыки в современном мультфильме сложна и многообразна. В фильме «Времена года» (1969) режиссера *И. П. Ивано́ва-Вано́* (р. 1900) музыка П. И. Чайковского помогает передать одухотворенную красоту русской природы.

Особенно широко поиски новых выразительных стилей ведутся в *рисованной* мультипликации. Сегодня почти каждый графический фильм отмечен оригинальным почерком их создателей. Большое распространение в мультипликации получает техника *«оживщей живописи»*. В картине режиссера *Б. П. Степа́нцева* (р. 1929) «Песня о Соколе» (1967) традиционный контурный рисунок заменен сочным живописным пятном. Это придает символическим образам поэмы М. Горького особую эмоциональную

выразительность, помогает раскрыть романтический пафос поэмы.

Не менее интересные поиски ведутся и в *кукольной* мультипликации. Художники используют необычные материалы. В фильме режиссера Н. Н. Серебрякова «Клубок» (1968) все декорации и персонажи связаны из шерстяных ниток, а в фильме «Времена года» авторы обращаются к традициям народных вышивок, создавая ажурные полупрозрачные декорации из тюля...

Художники-мультипликаторы используют стилистику старинных фресок, книжной миниатюры, например, в картине «Сеча при Керженце» (1971, режиссеры И. П. Иванов-Вано, Ю. Норштейн), палехской миниатюры («Добрыня Никитич», 1965, режиссер В. Д. Дегтярев), росписей старинных прялок, народного лубка («Левша», 1964, режиссер И. П. Иванов-Вано).

Искусство мультипликации переживает период интенсивного развития, обновления своих образных и пластических форм.

Фильмы для детей

Что такое детские фильмы? Принято считать, что это фильмы, которые снимаются специально для детей, в которых дети играют главную роль и где даются ответы на вопросы, важные и интересные детям.

Однако если спросить у ребят, какие фильмы им больше всего нравятся, то они ответят: «Чапаев», «Семнадцать мгновений весны», «Кавказская пленница» — все фильмы для взрослых.

Вы, вероятно, видели фильм «Тимур и его команда» (см. ст. «Фильм удивительной судьбы»). Играют в нем ребята, и вопросы, которые ставятся в этой картине, интересны прежде всего ребятам. Детская картина? Конечно. Снимали ее специально для детей. Но эту картину смотрят с удовольствием все: и взрослые и дети.

Какой же должна быть картина, чтобы мы назвали ее детской? Наверное, если идея фильма особенно важна рабятам,— значит, картина детская.

Все жанры художественных фильмов представлены в детском кино: драмы и комедии, сказки и фантастические приключения, фильмы об исторических героях и о самых простых школьниках, таких, как вы сами. И наверное, если такая картина вам нравится, вы думаете: «Счастливые ребята, которых снимали. Если бы мне повезло и меня выбрали, я бы не хуже сыграл». В большинстве случаев так оно и есть. Играть детские роли в фильме могут очень многие ребята. А выбирают тех, кто больше всего похож на героев будущего фильма.

Детский фильм, как и всякий другой, начинается с того, что писатель сочиняет литературный сценарий. Первым после писателя над сценарием задумывается кинорежиссер. Режиссер выбирает детей-артистов и взрослых артистов, репетирует с ними сцены из будущего фильма и подробно излагает свои мысли, чтобы все участники съемки помогли ему выразить замысел фильма, его идею.

Может быть, кто-нибудь подумает, что и впрямь совсем нетрудно ребятам играть роли в кино: слова написаны писателем, жесты покажет режиссер. Это, конечно, не так. И плачут ребята в кино, и смеются по-настоящему, и на лошадях, если надо, скачут, снимаются и в мороз, и в жару.

— А как в кино дерутся? — спросили ребята одного режиссера.

— По-настоящему, — ответил режиссер. — Как кто начинает шалить, я говорю — побейте этого мальчика. Его бьют, а мы тем временем снимаем.

Рассмеялись ребята, не поверили — и правильно сделали. Драки в кино, схватки и бои репетируют очень тщательно, как танцы в балете. Большое требуется умение. И как вы сами понимаете, для этого нужны сообразительные, волевые и трудолюбивые ребята. Работа над фильмом длится долго, около года. Только съемки идут 4—5 месяцев. А ведь ребята в это время еще и учатся в школе. Прибавьте к урокам 4—5 часов ежедневной работы на киностудии. Без воли и трудолюбия никак не обойдешься.

Из немых детских фильмов самым известным был фильм «Красные дьяволята» режиссера И. Н. Перестиани, снятый в 1923 г. по повести П. А. Бляхина. Ребята очень любили этот фильм. В нем были и подвиги, и верная дружба, и опасные приключения.

В 1931 г. был снят первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь» режиссера Н. В. Экка, а в 1933 г. на экраны вышел другой любимый детьми фильм — «Рваные башмаки» режиссера М. А. Барской. И во всех этих фильмах снимались дети.

В 1936 г. начала работать студия «Союздетфильм» — первая в мире киностудия детского кино, и количество фильмов для детей увеличилось вдвое. С 1930 по 1935 г. было снято 40 фильмов, а с 1935 г. до начала войны — 80. Это были самые разные фильмы: сказки «По щучьему велению» (1938) и «Василиса Прекрасная» (1940) режиссера А. А. Роу; экранизации детских книжек — «Доктор Айболит» (1939) по К. И. Чуковскому (режиссер В. В. Немоляев) и

Кадр из фильма «Золотые рога». Режиссер А. А. Роу. 1973. В роли Бабы Яги Г. Ф. Милляр.

«Белеет парус одинокий» (1937) по повести В. П. Катаева (режиссер В. Г. Легошин); прекрасные историко-революционные фильмы «Яков Свердлов» (1940; режиссер С. И. Юткевич) и «Дума про казака Голоту» (1937; режиссер И. А. Савченко) по повести А. П. Гайдара «Р.В.С.».

Во время войны был снят фильм «Жила-была девочка» (1944; режиссер В. В. Эйсымонт) — про то, как дети боролись со смертью в тяжелейшие годы блокады Ленинграда.

В первые послевоенные годы детских фильмов снимали очень мало, но и в это время были интересные картины, например «Здравствуй, Москва!» режиссера С. И. Юткевича — о самодеятельности в ремесленных училищах, «Каменный цветок» режиссера А. Л. Птушко, «Первоклассница» режиссера И. А. Фрэза.

В наши дни в детском кино происходит много интересного. Бывшая студия «Союздетфильм» теперь называется Центральной киностудией детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

Наш детский кинематограф может гордиться многими славными именами. Например, *Александр Лукич Птушко́* (1900—1973) — режиссер и художник, сказочник с неистощимой фантазией, изобретатель диковинных киночудес. «Новый Гулливер» (1935) — первый в истории кино полнометражный кукольный фильм, «Золотой ключик» (1939), «Каменный цветок» (1946), «Илья Муромец» (1956), «Сказка о потерянном времени» (1964), видите, какие у него все разные фильмы, и в каждом было что-то новое, впервые сделанное в кино. В 1974 г. режиссер *Илья Абрамович Фрэз* (р. 1909) получил Государственную премию за фильм «Чудак из пятого Б».

Детские фильмы показываются и награждаются призами на международных фестивалях. Режиссеров и актеров детского кино отмечают наградами. Например, Лену Проклову, двенадцатилетнюю исполнительницу главной роли в фильме «Звонят, откройте дверь» (1966; режиссер А. Н. Митта), отметили в Венеции в 1966 г., там фильм получил Большой приз, а в Москве на «Мосфильме» ей присудили диплом за лучшую женскую роль года.

В наше время признано, что советское детское кино — лучшее в мире и что у нас снимается больше всего детских картин.

Но и в других странах тоже делают фильмы для детей и с детьми в главных ролях. Много интересных сказок и фантастических фильмов поставил французский режиссер Ж. Мельес (см. ст. «Рождение кино»). Его маленькие немые фильмы трогают и веселят зрителей простодушной и доброй выдумкой.

В 1920 г. выдающийся американский режиссер и актер кино *Чарлз Ча́плин* снял фильм «Малыш». В нем рассказывается история мальчика-сироты, которого подобрал и воспитывает нищий бродяга.

Фильм удивительной судьбы

История слова «тимуровец» связана с фильмом «Тимур и его команда», поставленным накануне войны режиссером Александром Ефимовичем Разумным (1891—1972) по сценарию Аркадия Гайдара.

...Позади долгие раздумья, поиски, творческие споры писателя и режиссера. Как будто все хорошо. Главным героем должен стать пионер Тимур, создавший из ребят дачного поселка команду, которая поставила перед собой благородную цель — помогать семьям воинов Красной Армии, охранять их дома и покой так же верно, как охраняют покой страны их близкие, несущие воинскую службу. В те предгрозовые годы дело Тимура и его команды встретило живой отклик в ребячьих сердцах.

В острой борьбе происходит действие фильма. Ведь хулиган Квакин и его «подопечные» грабят сады, портят людям жизнь, нарушают покой. Тимур и Квакин оказались лицом к лицу и вступили в непримиримую борьбу. Тимур и его верные друзья побеждают потому, что на их стороне правда, честность, смелость.

Но убедительна ли история фильма? Полюбят ли новые зрители Тимура, захотят ли походить на него? Эти мысли очень тревожили авторов фильма, и они устроили предварительное обсуждение сценария в Московском Дворце пионеров, чтобы решить быть или не быть такому фильму?

Когда закончили чтение сценария, в зале было тихо. Потом послышались голоса пионеров:

— Таких идеальных ребят, как Тимур, не бывает! В него никто не поверит...

И вдруг встала девочка и громко сказала:

Кадр из фильма «Я вас любил». Режиссер И. А. Фрэз. 1964.

В этом фильме прославился маленький мальчик Джекки Куган. В Америке работал другой замечательный режиссер и художник детского кино — *Уолт Ди́сней* (см. ст. «Зарубежное кино 30-х годов»).

Талантливый режиссер детского кино — француз *Альбер Ламори́с* (1922—1971). Его фильм «Красный шар» (1956) любят дети всех стран. Это фильм-сказка, хотя действие происходит в наши дни.

В Чехословакии, где делают много интересных детских фильмов, работает талантливый режиссер *Карел Зе́ман* (р. 1910). «Тайна острова Бек-Кап» (1958)— один из его наиболее известных фильмов. В нем оживает мир старинных иллюстраций к романам Жюля Верна. Земан поставил и интересные кукольные фильмы.

Создают детские фильмы болгарские, польские режиссеры и режиссеры других социалистических стран (см. ст. «Киноискусство стран социализма»).

Фильмы кинолюбителей

Идет международный симпозиум. Советский ученый-физик делает доклад. Вместо плакатов и таблиц на стене киноэкран.

В народе говорят: «Лучше один раз увидеть, чем семь раз услышать». Докладчик учел народную мудрость — фильм, который шел на экране, помог собравшимся увидеть то, о чем рассказывал ученый: как ставились и проводились опыты. Снял его физик-кинолюбитель.

Другой кинолюбитель — географ и альпинист — снял уникальный фильм-документ о реставрации шпиля Петропавловского собора в Ленинграде, и весь мир узнал о беззаветном мужестве советских реставраторов, проводивших работы на высоте 122,5 м.

Благодаря кинолюбителям, чемпионам СССР по альпинизму, снявшим замечательный фильм «Пять тысяч тонн над головой», мы увидели, как оторвавшуюся и нависшую над Нурекской ГЭС скалу альпинисты прикрепили тросами к горному массиву.

Интереснейшие документы о нашем времени, о жизни и труде наших современников — рабочих и служащих нашей страны — нам оставляют участники заводских кинолюбительских студий. Их фильмы — это живые рассказы о жизни бригад коммунистического труда, об их славных делах и буднях.

Но как стать кинолюбителем?

Кинолюбительство — это увлечение, предоставляющее прекрасные возможности для развития творческих способностей. Это *кинематограф для себя.* Обычно любительские киноленты не показывают широкому кругу зрителей, хотя порой они представ-

— Нет, бывает! В нашем дворе живет такой же мальчик, как герой сценария.

Слова этой девочки очень обрадовали Гайдара. Вскоре он написал повесть с тем же названием. Она появилась почти одновременно с фильмом.

Во время съемок фильма авторы сделали еще одну проверку своего замысла: все участники картины жили по законам тимуровской команды — помогали взрослым и друг другу, занимались спортом, работали по хозяйству, учились ловкости.

А после выхода фильма по всей стране началось замечательное движение тимуровцев, можно сказать, что оно составило новую эпоху в пионерской истории. И в годы Великой Отечественной войны, и в наше время оно принесло стране огромную пользу, воспитало несколько поколений советских людей. Гордое слово «тимуровец» с уважением произносят взрослые и дети.

ляют большой общественный интерес, потому что живо отражают наше время, наш образ жизни. В некоторых случаях такие «домашние» фильмы потом оказываются фиксацией первых шагов замечательных людей. Кстати, именно кинолюбители предоставили нам возможность увидеть мальчиком Андриана Николаева и юношей Юрия Гагарина.

Достижения любительского кинематографа в нашей стране огромны. У нас ежегодно происходят киносмотры и фестивали любительских картин. Но любительские фильмы могут попасть на фестиваль только в том случае, если они и творчески и технически сделаны на высоком уровне. А для этого нужно овладеть сценарным, операторским и режиссерским мастерством.

Во многих школах нашей страны созданы кинокружки и даже маленькие студии, и ребята снимают интересные фильмы. В Домах и Дворцах пионеров тоже есть студии. Некоторые из юных участников студий выбирают себе в дальнейшем профессию кинематографистов. Но главная задача, которую ставят перед собой студии кинолюбителей,— это все же не подготовка кинематографистов-профессионалов, а приобщение к киноискусству школьников всех возрастов. Для этого в школьной студии изучают вопросы техники кино и, главное, учатся художественно решать кинематографические задачи.

Самое главное для кинолюбителя — это усвоить особый язык кинематографа, и в частности *монтаж,* т. е. умение соединять снятые кадры в той последовательности, которую определяет содержание сценария. Например, снимая весну, надо постараться показать ее не по шаблону, а по-своему. Можно снять цветущие деревья, а можно прекрасно показать весну на ручейке, только что выбежавшем из снежного сугроба.

Съемку надо хорошо подготовить: выбрать сценарий, разработать операторские задачи, проверить аппаратуру и т. д. В кинематографе сейчас используют пять форматов пленки: 8-мм, «Супер-8», 16-мм, 35-мм и 70-мм, так называемую широкоформатную. Пленка для кинолюбителей — 8 мм, «Супер-8» и 16-мм. Умение обращаться с этой пленкой требует определенных навыков и тренировки.

В школьной студии должны быть осветительная аппаратура, проектор и, конечно же, химикалии, необходимые для проявления пробных кусочков, так называемых проб, а иногда и целого фильма (см. т. 5 ДЭ, статьи «Фотоаппарат и киносъемочная камера» и «Техника кино»).

Подспорьем для работы кинолюбителя может служить фотография. До съемок кинофильма следует создать фотофильм, т. е. отснять большое количество фотографий об одном и том же факте, а потом сделать из них монтаж.

Первыми вашими фильмами должны быть документальные фильмы, так как игровые фильмы сложнее. Игровые фильмы следует снимать только в том случае, если в студии есть люди, которые могут помочь вам в работе с актерами, т. е. помочь вам стать режиссерами.

Большую роль в детской киносамодеятельности играют также мультипликационные рисованные и кукольные фильмы. Такие фильмы снимались в школах Москвы, Ярославля, Ленинграда и др. Наиболее интересные мультфильмы были сделаны в кишиневской детской студии «Флоричика». Мультфильмы требуют максимального внимания, фантазии, терпения от ребят. Они дают возможность привлечь к фильму юных художников и скульпторов.

В Советском Союзе сейчас около 5 тыс. студий кинолюбителей. Организованы студии в средних школах, на заводах и в учреждениях, в армии, в училищах системы спецпрофобразования и в вузах. Все больше и больше появляется кинолюбителей не только в городе, но и на селе.

В 1957 г. при Союзе кинематографистов была создана комиссия по работе с кинолюбителями. Именно эту дату можно считать началом организованного кинолюбительского движения в СССР. Сейчас Союз кинематографистов совместно с ВЦСПС проводит все смотры кинолюбительских фильмов в стране. Во многих городах нашей Родины существуют киноклубы. Школьники наравне со взрослыми участвуют в смотрах этих клубов со своими фильмами.

Сейчас в Москве и Ленинграде в институтах культуры готовят специалистов — режиссеров — руководителей любительских киностудий и фотостудий. Такая специализация впервые в мире создана у нас в стране. Профессиональные кинематографисты Советского Союза, члены Союза кинематографистов СССР, Всесоюзной комиссии по работе с кинолюбителями ведут семинары, участвуют в жюри конкурсов, в республиканских и областных смотрах. Лучшие любительские картины показывают в кинотеатрах и по телевидению.

Многие крупные деятели современного кино вышли из любительской кинематографии, например Г. Панфилов — режиссер фильмов «В огне брода нет», «Начало».

Ежегодно собираются кинолюбители социалистических стран на смотр. Советский Союз входит также в международный союз кинолюбителей «УНИКА».

Из истории кино и телевидения

Рождение кино

Еще в древности было замечено, что если соединить быстро сменяющиеся изображения в один ряд, то возникнет иллюзия непрерывного движения. Эта особенность восприятия была использована в игрушке *тауматроп*, созданной в 1825 г. Тауматроп состоял из диска с рисунками, которые при вращении как бы соединялись и давали иллюзию движения. В 1834 г. был создан аппарат *зоотроп*, в котором рисунки располагались на бумажной ленте.

В XVII в. был изобретен *волшебный фонарь*, проецирующий неподвижное изображение на плоскость. В 1853 г. австриец Ухациус соединил зоотроп с волшебным фонарем и достиг проекции движущегося рисунка.

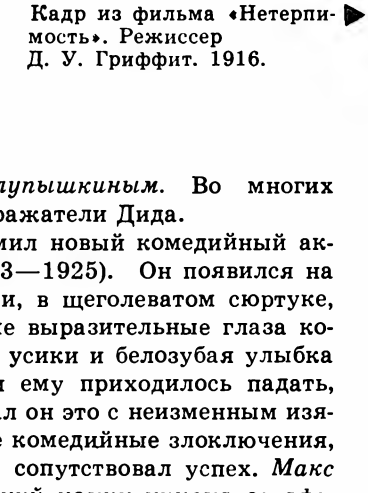
Важнейшим этапом в развитии кино было изобретение фотографии французами Л. Ж. Дагером и Ж. Н. Ньепсом (1829). Начиная с 1851 г. многие европейские ученые пробуют сочетать в движении ряд фотографий. Большую роль сыграло изобретение русскими учеными И. В. Болдыревым целлулоидной пленки и А. Н. Яблочковым точечного электроосветительного прибора (свечи). Наконец, в 1891 г. американский изобретатель Т. Эдисон и его ассистент Диксон сконструировали *кинетоскоп* — ящик с объективом, через который можно было наблюдать движение фотографий, расположенных на целлулоидной ленте. Это было уже подобие кино для одного зрителя.

В 90-х годах XIX в. англичанин У. Пол, немцы братья М. и Э. Складановские и О. Местер, русские И. А. Акимов и А. Д. Самарский и другие изобретатели разных стран конструируют различные аппараты, демонстрирующие движущиеся фотографии. Но наиболее удачным был аппарат французов братьев *Луи Люмье́ра* (1864—1948) и *Огюста Люмье́ра* (1862—1954), названный *синематографом*. Этот аппарат имел скачковый механизм, обеспечивавший равномерное продвижение пленки перед объективом, им можно было и снимать и демонстрировать фильмы. *28 декабря 1895 г.* в «Большом кафе» на бульваре Капуцинок в Париже братья Люмьер впервые публично продемонстрировали ряд своих фильмов. Эта дата и считается днем рождения кино.

Коротенькие фильмы Люмьеров изображали обычные повседневные события: закончив смену, работницы выходили из ворот фабрики, на вокзал прибывал поезд и т. д. Эти непритязательные сценки имели колоссальный успех.

Уже через несколько недель аппарат и фильмы Люмьеров появились в Петербурге, Москве, Риме, Вене, Берлине, проникли в Индию, Австралию, Египет. А еще через несколько месяцев появляются *синематографы, биографы, иллюзионы*, как тогда на-

Изобретатели кинематографа братья Люмьер.



Кадр из фильма «Нетерпимость». Режиссер Д. У. Гриффит. 1916.

зывались кинотеатры, а через год-два в большинстве европейских стран предприимчивые люди начали снимать собственные фильмы.

Так, еще до первой мировой войны в большинстве европейских стран, в США и в Японии родились и развились национальные кинематографии. Но первое место среди них занимала французская. В Париже начал свою деятельность человек, впервые понявший неиссякаемые художественные возможности кинематографа как нового вида искусства, — *Жорж Мельéс* (1861—1938). В 1896 г. Мельес приобрел киноаппарат Люмьеров и вскоре убедился, что им можно творить подлинные чудеса.

Будешь крутить ручку в обратную сторону — заставишь людей двигаться задом наперед; быстрее или медленнее — заставишь людей плавно парить или суетливо мельтешить на экране. Снимая на одну и ту же пленку несколько раз, можно добиться того, что люди здороваются или дерутся сами с собой. Сочетая возможности киноаппарата с цирковыми и балаганными трюками, Мельес создал новый жанр кинофильма — *феерию*. Сюжетами ему служили главным образом сказки, а также романы. Всего с 1895 по 1914 г. Мельес выпустил более 4000 фильмов, поразивших воображение современников всевозможными чудесами. Вклад, сделанный им в киноискусство, нельзя переоценить. *Мельес стал родоначальником игрового кинематографа.* Он был актером и режиссером, театральным художником и карикатуристом, техником и конструктором развлекательных аттракционов. Он первым доказал, что нет такой, даже самой смелой фантазии, которая не могла бы на экране показаться реальностью.

А другой актер, дебютировавший в фильмах Мельеса, доказал, что нет такой реальности, которая на экране не могла бы показаться чепухой, фантасмагорией. Это был *Андре Дид* (1884—1931). Дид изображал неудачливого молодого человека Буаро, попадавшего во всевозможные переделки. В каждой стране его стали называть по-своему: в Италии — *Кретинетти,* в Испании — *Санчо,* в Латинской Америке — *Торрибио,* в России — *Глупышкиным.* Во многих странах появились и подражатели Дида.

Но вскоре их всех затмил новый комедийный актер — *Макс Ли́ндер* (1883—1925). Он появился на экране одетым с иголочки, в щеголеватом сюртуке, с тросточкой. Его большие выразительные глаза кокетливо сверкали, тонкие усики и белозубая улыбка очаровывали. Конечно, и ему приходилось падать, мокнуть, удирать, но делал он это с неизменным изяществом. Несмотря на все комедийные злоключения, героям Линдера всегда сопутствовал успех. *Макс Линдер был первый великий комик кинематографа,* оказавший сильное и плодотворное влияние на все последующее развитие кинокомедии.

В 1908 г. группа литераторов и театральных деятелей Франции организует общество *«Фильм д'ар»*, что значит «Художественный фильм». «Фильм д'ар» поставил своей задачей сделать кино подлинным искусством, проводником культуры, хорошего вкуса. Общество выпустило фильмы по известным романам и пьесам, привлекая к съемкам выдающихся артистов театра Сару Бернар, Габриэль Режан.

Первым американским кинорежиссером и оператором был *Эдвин По́ртер* (1870—1941). В 1902—1903 гг. он создал фильмы «Жизнь американского пожарного» и «Большое ограбление поезда». Портер энергично строил сюжет, применял трюковые съемки и различные планы.

Особое влияние на развитие американской кинематографии имело сосредоточение киностудий в Калифорнии. Там, близ города Лос-Анджелеса, с 1910 г. начал расти киногород Голливуд.

Этот город стал столицей буржуазного кинематографа, фабрикующего ежегодно сотни фильмов, распространяемых по всему миру. Подчас среди этих фильмов случаются произведения талантливые, правдивые. Но подавляющее большинство — это фильмы-сказки, фильмы-ужасы, фильмы-преступления, запугивающие зрителей, отвлекающие их от социальных проблем. В первые годы существования Голливуда там работали основатели американского кино — Д. У. Гриффит, Т. Инс, М. Сеннетт. Первым крупным кинорежиссером Америки и мирового кино, фактически создавшим Голливуд, был *Дейвид Уорк Гриффи́т* (1875—1948). Он стал первооткрывателем выразительных средств нового искусства.

В 1916 г. Гриффит осуществляет постановку гигантского фильма «Нетерпимость», в котором стремится показать, что социальные, религиозные и национальные предрассудки губительны во все времена, что высшее проявление человечности — в доброте, взаимопонимании. Фильм состоял из четырех новелл, и все они резко протестовали против войны.

И. И. Мозжухин в роли Германна. Фильм «Пиковая дама». Режиссер Я. А. Протазанов. 1916.

«Нетерпимость» была признана одной из лучших картин мирового кино.

Гриффит поставил сотни интереснейших фильмов, в которых выступал против войны, произвола и насилия. И именно поэтому его великолепные фильмы оказали такое огромное влияние на все американское и мировое киноискусство первой четверти XX в.

Рядом с Гриффитом работал талантливый организатор кинопроизводства, сценарист, режиссер и художественный руководитель сотен картин *Томас Харпер Инс* (1882—1924). *Он первым наладил производство фильмов фабричным поточным способом,* первым начал выпускать фильмы из жизни колонизаторов Запада, золотоискателей и ковбоев (так называемые *вестерны,* от слова «вест» — «запад»).

Рядом с Гриффитом работал и *Мак Се́ннетт* (1880—1960), отец американской кинокомедии. Он выпускал свои коротенькие комедии сериями, объединенными общим комическим героем. Под режиссурой М. Сеннетта дебютировали прославленные на весь мир американские комики Гарольд Ллойд, Бастер Китон, Монти Бенкс и Чарли Чаплин.

С 1896 г. в многочисленных кинотеатрах России показывались главным образом французские, а затем датские, итальянские, немецкие фильмы. Но время от времени любители производили съемку и демонстрацию коротких хроникальных картин. В 1907 г. выдвигается ловкий, инициативный предприниматель А. О. Дранков, ставший кинооператором. Он сумел заинтересовать кинематографом Льва Толстого и снял великого писателя в его имении Ясная Поляна. Он создал первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» (1908), состоящий из нескольких «живых картин» на тему хорошо известной песни «Из-за острова на стрежень».

Вскоре Дранкова затмил гораздо более серьезный и культурный предприниматель *Александр Александрович Ханжо́нков* (1877—1945). Он уделял особое внимание экранизации литературных произведений и постановке исторических фильмов. Под его руководством были созданы киноиллюстрации к «Евгению Онегину», «Пиковой даме», «Русалке» А. С. Пушкина, «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, «Маскараду», «Боярину Орше» М. Ю. Лермонтова, «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, «Идиоту» Ф. М. Достоевского, «Грозе» А. Н. Островского. Особых успехов добился Ханжонков в своих больших исторических постановках «Оборона Севастополя» (1911), «1812 год» (1912).

Уделял Ханжонков внимание и просветительскому кино. Фильмы «Кровообращение», «Дыхание», «Глаз» содержали популярные сведения по медицине и гигиене, «Телеграф», «Получение электромагнитных волн» разъясняли достижения техники. На кинофабрике Ханжонкова работал изобретатель объемной (кукольной) мультипликации *Владислав Александрович Старе́вич* (1882—1965).

К началу первой мировой войны в России выпускалось до 200 полнометражных фильмов в год. Во время войны их число значительно увеличилось. Выдвинулись талантливые режиссеры *Я. Протазанов, В. Гардин, Е. Бауэр,* лучшими картинами которых были экранизации литературных произведений («Пиковая дама» А. С. Пушкина, «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «Снегурочка» А. Н. Островского, «Цветы запоздалые» А. П. Чехова; см. ст. «Советское кино 20-х годов»). Огромную популярность завоевали актеры *Иван Ильич Мозжу́хин* (1888—1939), *Вера Васильевна Холодная* (1893—1919).

Советское кино 20-х годов

Великая Октябрьская социалистическая революция явилась рубежом в развитии нашего киноискусства. 27 августа 1919 г. В. И. Ленин подписал декрет о национализации кинопромышленности. С этой даты ведет счет своих лет советская кинематография.

Свои первые шаги она сделала на фронтах гражданской войны. В воинских частях, в агитационных поездах, на пароходах работали кинооператоры, снимавшие боевые события и тут же показывавшие эту правдивую кинохронику бойцам. С хроники, с выпуска документальных фильмов о гражданской войне и началось советское кинопроизводство. Попутно выпускались коротенькие художественные картины — *агитфильмы*, в доходчивой форме рассказывавшие о целях и задачах Советской власти, о первых достижениях и успехах молодого Советского государства.

После победы над интервентами и белогвардейцами создались благоприятные условия для развития кинематографии. Первых успехов добились мастера киноискусства, имевшие опыт работы еще в русском дореволюционном кино. Я. Протазанов поставил по сценарию А. Толстого научно-фантастический фильм «Аэлита» (1924). И. Перестиани снял увлекательный фильм о молодежи «Красные дьяволята» (1923). Режиссер А. Пантелеев создал остроумную комедию «Чудотворец» (1922) о приключениях смелого и хитрого солдата. Режиссер А. Ивановский поставил первую историко-революционную картину «Дворец и крепость» (1924) о борьбе русских революционеров-народовольцев. Рядом с опытными мастерами к кинокамере встали молодые художники-новаторы, призванные в кинематографию революцией.

В области документального кино выдвинулся *Дзига Ве́ртов* (1895—1954). Он начал с монтажа кадров, снятых фронтовыми кинооператорами, а с 1922 г. стал выпускать регулярный журнал *«Киноправда»*. Лучшие номера этого киножурнала были посвящены В. И. Ленину. В них, а также в полнометражных документальных кинофильмах «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира» Вертов доказал, что, отбирая, монтируя и сопровождая текстом кадры, фиксирующие реальную жизнь, можно создавать волнующие поэтические фильмы, которые прославляют революцию, дают правдивые образы новой жизни, новых людей.

А в это время в области художественного фильма успешно работал *Лев Владимирович Кулеша́в* (1899—1970), который в стенах киношколы воспитал группу киноактеров: В. Пудовкина, Б. Барнета, А. Хохлову, С. Комарова и других. Вместе с ними Кулешов создал задорную комедию «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), хлестко высмеивавшую антисоветскую агитацию американцев. Вместе со своими воспитанниками Кулешов поставил также приключенческий фильм «Луч смерти» (1925) — о борьбе с диверсантами, засланными в Советский Союз капиталистическими державами, и свой лучший фильм «По закону» (1926, по рассказу Джека Лондона «Неожиданное») — о бесчеловечности буржуазного правосудия.

И Вертов и Кулешов придавали огромное значение специфическим средствам киноискусства — монтажу, ракурсу, чередованию планов (см. ст. «Искусство кино»). Их опыт учли великие кинорежиссеры и теоретики кино *Сергей Михайлович Эйзенштейн* и *Всеволод Илларионович Пудо́вкин*, принесшие советскому художественному кино всемирную известность (см. статьи «С. М. Эйзенштейн» и «В. И. Пудовкин»).

Идейное новаторство фильмов Эйзенштейна «Стачка», «Броненосец «Потемкин» и Пудовкина «Мать» определило и новаторство их выразительных средств: драматизм массовых сцен, яркость и точность деталей, строгую композицию кадров. Эти фильмы имели огромное значение для становления метода социалистического реализма в кинематографии и стали важным этапом в развитии мирового киноискусства.

Расцвело в эти годы творчество режиссера *Якова Александровича Протаза́нова* (1881—1945) (см. ст. «Рождение кино»). Его острые, злые и смешные комедии 20-х годов «Закройщик из Торжка» (1925), «Дон Диего и Пелагея» (1928) боролись с обывательщиной и бюрократизмом в нашем быту, а «Процесс о трех миллионах» (1926) и «Праздник святого Йоргена» (1930) разоблачали капиталистов и церковников.

Драматические фильмы Протазанова «Его призыв» (1925), «Сорок первый» (1927) были посвящены гражданской войне. Старейший режиссер великолепно работал с актерами. В его фильмах снимались И. Ильинский, А. Кторов, О. Жизнева, В. Марецкая, А. Войцик, И. Коваль-Самборский, а также крупнейшие театральные мастера — М. Блюменталь-Тамарина, М. Климов и другие.

Революционные драмы А. Роома «Бухта смерти» и «Привидение, которое не возвращается», первые комедии Б. Барнета, И. Пырьева и А. Медведкина, драмы Ю. Райзмана, Г. Рошаля, А. Разумного, документальный фильм «Турксиб» В. Турина и «Падение династии Романовых» Э. Шуб также принадлежат к лучшим достижениям советской кинематографии.

В Ленинграде в 20-е годы плодотворно работал *Фридрих Маркович Э́рмлер* (1898—1967). Его фильмы «Катька — Бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник» с большой психологической глубиной трактовали проблемы нового быта совет-

Кадр из фильма «Броненосец «Потемкин». Режиссер С. М. Эйзенштейн. 1925.

ской молодежи. Фильм «Обломок империи» Эрмлер решил особенно оригинально. Его герой, которого замечательно играл актер Ф. Никитин, был контужен в 1917 г. и пришел в себя лишь через десять лет. Он не узнавал ни Петрограда, ставшего Ленинградом, ни быта, ни человеческих взаимоотношений — так преобразовала, изменила все Октябрьская революция.

От бессодержательных экспериментов в своих ранних картинах режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг пришли к интересным, великолепно снятым оператором А. Москвиным историческим фильмам «СВД» (1927; о декабристах) и «Новый Вавилон» (1929; о Парижской Коммуне). В их мастерской обучались такие киноактеры, как С. Герасимов, Е. Кузьмина, П. Соболевский, Я. Жеймо. На ленинградских студиях дебютировали режиссеры Е. Червяков, С. Юткевич, В. Петров.

И с первых шагов советского кино проявилась его отличительная черта, присущая только советскому социалистическому искусству, — его многонациональный характер. Каждая из советских республик, сочетая опыт своей национальной культуры, литературы, живописи, театра с творческим и организационным опытом русских мастеров, создавала свою национальную кинематографию.

Раньше других развились украинская и грузинская кинематографии. На Украине успешно работали режиссеры П. Чардынин, В. Гардин. Во второй половине 20-х годов выдвинулись молодые украинские кинорежиссеры Г. Стабовой, Г. Тасин. Всемирную славу завоевали фильмы А. Довженко (см. ст. «А. П. Довженко»).

Велики были успехи и грузинского кинематографа. Режиссер И. Перестиани поставил фильм о гражданской войне «Красные дьяволята». Далее последовал ряд исторических и современных картин, лучшими из которых была драма «Элисо» режиссера Н. Шенгелая и сатирическая комедия «Хабарда» М. Чиаурели. Далеко за пределами Грузии гремели имена грузинской актрисы Н. Вачнадзе, комика С. Жоржолиани, режиссера М. Калатозова («Соль Сванетии», 1930).

Родоначальником армянской кинематографии стал А. И. Бек-Назаров — автор превосходных фильмов «Намус» (1925), «Хас-пуш» (1928).

В Азербайджане работали В. Баллюзек, А. Шарифзаде. В Белоруссии Ю. Тарич создал фильм «Лесная быль» (1927). К концу 20-х годов родились узбекская и таджикская кинематографии. К концу 30-х годов советское кино выросло в единое многонациональное социалистическое искусство. Его международная слава была признана на всех континентах.

Кадр из фильма «Мать». Режиссер В. И. Пудовкин. 1926. В роли Ниловны В. В. Барановская.

Внизу: кадр из фильма «Земля». Режиссер А. П. Довженко. 1930.

С. М. Эйзенштейн.

С. М. Эйзенштейн (1898—1948)

Сергей Михайлович Эйзенште́йн родился в семье архитектора в Риге. Увлеченный революцией, он бросил архитектурный факультет и ушел на гражданскую войну. В частях Красной Армии он начал ставить и оформлять самодеятельные спектакли, а демобилизовавшись, стал художником и режиссером молодого московского театра «Пролеткульт». Ему казалось, что старые театральные формы непригодны для выражения нового, революционного содержания, он искал новые приемы, новые принципы, новые художественные средства. Эти поиски и привели его в кино.

Эйзенштейн стремился создать совершенно новое, революционное киноискусство. В центре фильма Эйзенштейн хотел поставить рабочую революционную массу. «Стачка» (1925) была таким бесфабульным и безгеройным фильмом, обобщающим массовый революционный опыт стачечной борьбы. Стремясь сильнее воздействовать на зрителя, Эйзенштейн строил острые, впечатляющие эпизоды, называя их «аттракционами». Он с помощью монтажа создавал кинометафоры, подобные литературным. Соединяя показ шпиков с показом крупным планом животных — обезьяны, бульдога, совы, он высмеивал врагов рабочего класса. Сближая кадры разгона демонстрации казаками с кадрами, показывающими убой быка, пытался метафорически выразить понятие «бойня». Не все опыты удавались одинаково хорошо, но все же *«Стачка» явилась первым подлинно революционным фильмом о массовых действиях пролетариата.*

Невиданный успех завоевал Эйзенштейн своим вторым фильмом — «Броненосец «Потемкин» (1925). Восстание моряков на военном корабле в июле 1905 г. в этой картине стало образом первой русской революции, трагически подавленной, но не побежденной.

Стремясь к максимальной правдивости, Эйзенштейн, его постоянный оператор Э. К. Тиссэ́, ассистенты Г. В. Александров, М. М. Штраух и другие производили съемки в подлинных местах революционных событий. Фильм снимался как хроника, а композиционно строился как драма.

Фильм начинается с эпизода возмущения моряков. Офицеры пытаются расправиться с зачинщиками, а это вызывает мощный революционный взрыв. Режиссер показывает картины революционных событий в Одессе. Потрясающее впечатление производит сцена расстрела мирных жителей на лестнице у одесского порта. Дав залп по штабу контрреволюции, броненосец «Потемкин» уходит в море. Его преследует царская эскадра. Словно огромное сердце, стучат машины броненосца, когда он победоносно проходит сквозь безмолвную, отказавшуюся стрелять по своим эскадру.

Композиция этого немого фильма была удивительно стройна и гармонична. Язык образен, метафоричен. Массовые сцены монументальны и динамичны. *Эйзенштейн понял и доказал, что художник в кинематографе может свободно владеть не только пространством и движением, но и временем.* Монтаж дает возможность ускорять, уплотнять, концентрировать время, а при необходимости замедлять, растягивать его.

Бесконечно тянется на экране мгновение перед командой офицера «пли!» по безоружным матросам. Бесконечно шагают и шагают вниз по одесской лестнице каратели с ружьями наперевес. Со зловещей медлительностью подползает в тумане к броненосцу царская эскадра. Замедленные, растянутые во времени драматические эпизоды производят огромное, ошеломляющее впечатление, особенно когда они сталкиваются с эпизодами, в которых движение убыстрено (сцены расправы с офицерами, паники женщин и детей на лестнице). Другой великий советский кинорежиссер — В. Пудовкин назвал это открытие так: *время крупным планом.*

«Броненосец «Потемкин» с колоссальным успехом прошел по экранам всего мира, возвестив рождение нового, советского революционного кино. Этот фильм стал бессмертным, классическим.

К десятилетию Октябрьской революции Эйзенштейн совместно с режиссером Александровым и оператором Тиссэ́ снял фильм «Октябрь» (1927), в

котором сделана попытка создать образ В. И. Ленина, передать важнейшие события революции: речь Ленина с броневика, июльский расстрел, борьба с корниловщиной, штурм Зимнего, II съезд Советов. «Октябрь» по праву вошел в число шедевров революционного киноискусства.

В. И. Пудовкин (1893—1953)

Всеволод Илларионович Пудо́вкин, как и Эйзенштейн, внес неоценимый вклад в художественную практику и в теорию кино.

С биологического факультета Московского университета Пудовкин ушел на фронт первой мировой войны, был ранен, взят в плен, бежал, вернулся уже в Советскую Россию. Окончив студию Кулешова и создав в качестве актера первый в истории кино образ большевика и ряд эксцентрических и сатирических образов, Пудовкин становится режиссером.

В 1926 г. Пудовкин вместе со сценаристом Н. Зархи́ и оператором А. Головней создает свой шедевр «Мать» по повести М. Горького.

В этом фильме Пудовкин необычайно правдиво и впечатляюще показал жизнь русских рабочих до революции. Главные роли он поручил актерам Художественного театра В. Барановской и Н. Баталову, которые создали образы правдивые, психологически глубокие. Пудовкин обогатил кинематографию рядом ценных открытий. *В немом кино он сумел создать интересные метафорические образы:* тишину, например, он передал, показывая крупным планом падающие капли; желая сказать, что «революция непобедима, как весна», Пудовкин смонтировал кадры первомайской демонстрации с кадрами мощного весеннего ледохода.

В следующем фильме — «Конец Санкт-Петербурга» (1927), — созданном В. Пудовкиным, Н. Зархи и А. Головней к десятилетнему юбилею Октября, показана типичная судьба революционера. Герой приходит в город неграмотным деревенским парнем и — сначала в цехах завода, а затем в окопах войны — приобретает закалку революционера. Эпизоды безжалостной окопной войны, военного ажиотажа на бирже, а также октябрьских событий в Петрограде принадлежат к лучшим достижениям киноискусства.

Третий шедевр Пудовкина — «Потомок Чингисхана» (1929). В нем показана борьба монгольского народа против поработителей их Родины — колонизаторов и интервентов. Режиссер находил удивительные детали, характеризующие его отношение к происходящим событиям: вихрь, катящий перекати-поле, клубы пыли, вырванные деревья, стирал с лица земли интервентов, которых гнала монгольская конница. Колоссальный темперамент и мастерство Пудовкина до сих пор поражают зрителей.

В. И. Пудовкин.

А. П. Довженко (1894—1956)

Александр Петрович Довже́нко родился в крестьянской семье, был сельским учителем, художником-карикатуристом. В 1925 г. он пришел на Одесскую кинофабрику, заявив, что должен работать в кино. После двух коротеньких комедий и приключенческого фильма «Сумка дипкурьера» (1927) он создает поэтическую эпопею «Звенигора» (1928), в которой причудливо переплетались эпизоды украинской истории со сценами современности, гражданской войны. Необычайная форма, высокая поэтичность, великолепное изобразительное решение фильма свидетельствовали о появлении в советском кино незаурядного таланта.

Фильм «Арсенал» (1929) рассказывал о героическом восстании киевских рабочих против националистического правительства в 1918 г. Эпизоды первой мировой войны были решены с мрачной экспрессией, эпизоды недолгого властвования украинских националистов — с резкой иронией. Для показа восстания Довженко нашел высокие, патетические интонации. В распахнутую грудь рабочего в упор стреляли гайдамаки, а он стоял невредимый, бессмертный, как исторически бессмертен рабочий класс.

А. П. Довженко.

«Арсенал» Довженко, так же как «Октябрь» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Обломок империи» Эрмлера, положил начало новому, историко-революционному жанру.

Довженко привлекала и современная тема. В 1930 г. он создает фильм «Земля» — поэтический гимн преобразованию советской деревни. В непримиримой классовой борьбе сталкиваются в фильме коммунисты и кулаки. От руки убийц погибает молодой тракторист.

Хоронить убитого тракториста выходит все село. Мощная новая песня летит над колышущимся морем пшеницы, преследует обезумевшего от злобы и страха кулака. Новое неотвратимо, как весна, утверждал Довженко своим глубоко философским, поэтическим фильмом.

Вместе с «Броненосцем «Потемкиным» Эйзенштейна и «Матерью» Пудовкина «Земля» Довженко вошла, по оценке видных зарубежных критиков, в число 12 лучших фильмов всех времен и народов. Молодая украинская кинематография внесла свой вклад в развитие мирового кино.

Произведения Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко и других мастеров, посвященные революции, живо рассказывающие о становлении новой жизни, свидетельствовали об идейной и художественной зрелости советского кино, о вступлении его на путь *социалистического реализма.* Эти произведения навечно останутся бессмертными шедеврами революционного киноискусства.

Зарубежное кино 20-х годов

Американское кино. Чарли Чаплин

Оставшийся в стороне от трагедий первой мировой войны, американский Голливуд рос как на дрожжах — туда начали съезжаться кинематографисты со всего мира. Щедрость крупнейших банков и концернов, прекрасная техническая оснащенность студий, ловкость сценаристов, приспосабливавших для экрана любое произведение литературы, мастерство и опыт режиссеров и, главное, блеск, обаяние и красота актеров, которых стали называть *кинозвездами,* — все это вывело американское кино на экраны мира, позволило выпускать сотни картин в год. В основном это были малосодержательные, коммерческие, развлекательные фильмы. Они преследовали одну лишь цель — отвлечь зрителей от серьезных социальных проблем, не дать им задуматься над тем, как страшен буржуазный мир наживы и эксплуатации.

Почти два десятилетия горячей любовью публики пользовались обаятельная актриса *Мэри Пи́кфорд* (р. 1893) и самый задорный и мужественный из всех киногероев — *Дуглас Фэ́рбенкс* (1883—1939).

Мэри Пикфорд была воспитана на студии Гриффита (см. ст. «Рождение кино»). Ее героини напоминали Золушку. Очаровательная и беззащитная, она смотрела своими огромными темными глазами умоляюще и наивно. Порой ее героиня бывала грациозной и лукавой, порой трогательно комичной, но всегда безукоризненно честной и доброй. Лучше всего актрисе удавались роли провинциальных американских девушек («Этот маленький чертенок», «Длинноногий папочка» и др.).

Так же популярен был и Дуглас Фэрбенкс. Надевал ли он средневековые доспехи («Робин Гуд») или восточные шаровары («Багдадский вор»), брался за французскую шпагу («Три мушкетера») или за мексиканский бич («Знак Зорро»), сквозь гримы и костюмы всегда проглядывал неунывающий, находчивый, предприимчивый и смелый американец.

Чарли Чаплин в фильме «Золотая лихорадка». 1925.

Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс создали положительные образы американцев. Были в этих героях черты примитивные, показные, но было и подлинное обаяние, сила и доброта. Однако это всегда были счастливцы, которые не задумывались над оборотной стороной американской действительности, а она была совсем неприглядна.

Другой герой американского кинематографа взглянул на послевоенное процветание США глубже и подверг его осмеянию. Создал этого знаменитого героя великий артист кино Чарли Чаплин.

Чарлз Спенсер Чаплин родился в 1889 г. в Лондоне в семье эстрадного артиста. Семья сильно нуждалась, и с шестилетнего возраста Чарли тоже стал работать на эстраде. Вместе с мюзик-холлом, где он пел, танцевал, жонглировал, выступал в акробатических номерах, Чаплин в 1913 г. приехал в США и через год начал работать у режиссера М. Сеннетта.

Вначале комической маской Чаплина был щеголь Чэз в шикарном сюртуке и цилиндре, с большими свисающими усами. Но постепенно артист пришел к комическому и трогательному образу бродяжки Чарли: в огромных рваных башмаках, в широких спадающих брюках, в куцем пиджачке, но неизменно в котелке и с тросточкой. Большие печальные глаза контрастировали с маленькими кокетливыми усиками.

В десятках маленьких комедий, поставленных самим Чаплином, бродяжка Чарли ожесточенно боролся за существование: слабый, доверчивый, беззащитный, он мог быть ловким, упорным и даже коварным. Он не только отстаивал себя, но и боролся за справедливость, защищал слабых, наказывал порочных. За что только не брался Чарли: он был и банкиром, и маляром, и попрошайкой, и полицейским, и механиком, и батраком, и даже Тарзаном...

Раскачиваясь, как утка, и широко разворачивая носки, он брел по дорогам Америки, встречая тысячи несправедливостей и невзгод, но не унывал и всегда боролся за добро и человечность — наивный, капризный, беспомощный и бесстрашный, как ребенок. Ребенок с огромными печальными глазами мудреца.

В годы первой мировой войны социальная заостренность комедий Чаплина возрастает. В «Собачьей жизни» и «Тихой улице» он резко высмеивает мнимое американское благополучие, фальшивую благотворительность, показное благочестие. В фильме «На плечо!» он показывает бессмысленную жестокость войны. В комедии «Малыш» (1920) борется за доброту и человеческое достоинство, а в «Пилигриме» (1922) высмеивает ханженство и мещанство.

В 1923 г. Чаплин ставит единственную картину, в которой сам не участвует, — драму «Парижанка», осуждающую буржуазную мораль, но затем снова возвращается к комедиям.

«Золотая лихорадка» (1925) — одно из наиболее зрелых и совершенных произведений Чаплина, это, бесспорно, один из лучших фильмов всех времен и народов. Чаплин играет в нем золотоискателя — маленького, доброго, влюбчивого человека, пытающегося жить среди грубых, жестоких, одержимых жаждой наживы людей. Над ним злобно издеваются, когда он влюбляется в девушку из бара, где пьянствуют, играют в карты и пляшут удачливые старатели и наглые авантюристы. Он голодает, обедает собственным ботинком, втягивая шнурки, как макароны, обсасывая гвозди, словно косточки. И все же он выживает, находит золото, спасает своих друзей.

В последней немой комедии — «Цирк» (1928) Чаплин, которого к этому времени начинает травить буржуазная пресса, дает верную и страшную картину положения художника в капиталистическом обществе. В этом фильме есть удивительные кадры. Актер блистательно проводит сцену балансирования на канате, в то время как маленькие злые обезьяны хватают, теребят, кусают его лицо.

Комедии Чаплина резко обличительны, но в то же время они пронизаны верой в человека, радостью жизни, оптимизмом. Они поистине гуманистичны.

Рядом с Чаплином в Голливуде работали еще несколько высокоодаренных комиков. Лучшие из них — сосредоточенный, никогда не улыбающийся Бастер Китон, великолепно пародировавший стандартные американские фильмы, и жизнерадостный юноша в шляпе и роговых очках — Гарольд Ллойд. Вместе с ними Чаплин создал школу *эксцентрической кинокомедии*, прославившей американское кино на весь мир.

Кино 20-х годов в Европе

После первой мировой войны европейские кинематографисты убедились, что все позиции находятся в руках американцев. Мощная киноиндустрия Голливуда выпускала до 300—400 картин в год.

Единственной в Европе кинематографией, расцветшей сразу после войны, была кинематография нейтральной, невоевавшей Швеции. Режиссер *Виктор Шёстрём* (1879—1960) создал реалистические фильмы «Сыновья Ингмара» (1918), «Возница» (1920) по романам Сельмы Лагерлёф. Эти фильмы исполнены национального своеобразия, показывают картины скупой северной природы, характеры спокойных, мечтательных людей.

Не так ровно, сложнее, труднее развивалась кинематография во Франции и Германии.

Интеллигенция побежденной Германии искала выхода в мистике и фантазии, стремясь отвлечься, уйти от противоречий буржуазной действительности с ее кризисами, безработицей, порождающей страх перед завтрашним днем, с ее индивидуалистической моралью, утверждающей, что человек человеку волк. Проявлением этих настроений в искусстве явился *экспрессионизм* — очень сложное направление, выражающее крайне субъективное отношение художников к жизни. Многие художники-экспрессионисты — в поэзии Бехер, Вайнерт, в драматургии Брехт, в живописи Гросс, в театре Пискатор — приходили к мысли о необходимости революционного преобразования жизни. Но большинство стремилось отвернуться от жизни, забыться, уйти в мир мечты.

Ярчайшее проявление экспрессионизма в кино — фильм режиссера *Роберта Ви́не* (1881—1938) «Кабинет доктора Калигари» (1919). Он повествует о душевнобольном враче, который показывал на ярмарке спящего загипнотизированного человека — сомнамбулу, а по ночам заставлял его совершать страшные преступления.

Уход в фантазию, к героическому прошлому или к утопическому будущему характерен для творчества романтика *Фрица Ла́нга* (1890—1976). Его нашумевший двухсерийный фильм «Нибелунги» (1924) проникнут духом немецкого национализма. «Метрополис» и «Женщина на Луне» говорят о неприятии Лангом современной жизни.

Немецкие кинематографисты того времени внесли вклад главным образом в декорационное и операторское оформление фильмов. Характерно, что мастера-реалисты всегда стремились к изображению реальной жизни, живой природы: фильмы Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко сняты почти целиком на натуре, в горах и долинах Калифорнии сняты лучшие американские картины, на улицах Парижа — французские. А немецкие фильмы снимались в огромных павильонах «УФА». Могучий киноконцерн «УФА», принадлежавший банкам, неуклонно наращивал производство. Появились многосерийные экзотические боевики «Индийская гробница» и «Владычица мира» (в 8 сериях) режиссера *Джоэ Ма́я*, «Жена фараона» и «Кармен» режиссера *Эрнста Лю́бича* (1892—1947).

Среди потоков коммерческих картин с явно реакционным, националистическим душком подчас появлялись и серьезные, реалистические картины, правдиво показывающие общественные противоречия Германии, бедствия и лишения трудящихся, ажиотаж наживающейся буржуазии. Лучшими фильмами этого прогрессивного направления были «Последний человек» (1925) режиссера *Фридриха Вильгельма Му́рнау* (1889—1931) и «Безрадостный переулок» (1925) режиссера *Георга Вильгельма Па́бста* (1885—1967). В первом фильме в правдивой и на редкость выразительной форме рассказывалось о бесправии человека, всю жизнь прослужившего швейцаром в богатой гостинице и безжалостно выброшенного на улицу в старости. Во втором фильме показана нищета разоренных войной людей, всецело зависящих от прихоти преуспевающей, нажившейся на бедствиях народа буржуазии. Эти два лучших фильма немецкого немого кино по праву входят в число шедевров критического реализма.

Наиболее яркой фигурой в кино Франции послевоенных лет был *Абель Ганс* (р. 1889). Его киноповесть о паровозном машинисте — «Колесо» (1923)— была сделана под влиянием романа «Человек-зверь» Э. Золя и поражала поэтическим изображением труда на железной дороге, ритмичным монтажом, неожиданными ракурсами, съемкой с движения.

Несколько лет проработал Абель Ганс над монументальным фильмом о Наполеоне. Это произведение, вызвавшее многолетние споры, было неровным, не всегда исторически точным. Но изобразительное мастерство, эксперименты с тройным экраном (действие массовых сцен разворачивалось одновременно на трех экранах, искусно сочетались крупные и общие планы) и великолепный ритмический монтаж сделали фильм «Наполеон» (1927) значительным явлением в мировом киноискусстве.

Вскоре эксперименты в области языка кино начали принимать во Франции самодовлеющий характер. Содержание фильма было объявлено несущественным. Не жизнь, не правда действительности, а при-

Кадр из фильма «Под крышами Парижа». Режиссер Р. Клер. 1930.

Кадр из фильма «Страсти Жанны д'Арк». Режиссер К. Дрейер. 1927. В главной роли Р. Фальконетти (*справа*).

хотливая фантазия художника становилась источником искусства. Болезненные мечты шизофреника, сновидения, игра света и тени, ритм работающих машин, любование предметами, неузнаваемо снятыми в необычных ракурсах, ритм монтажа — все это ставилось над реализмом, считалось выше его и получило название *сюрреализм*. Художники, занимающиеся постановкой сюрреалистических короткометражек, считали, что они идут впереди мирового киноискусства, и назвали себя «Авангардом».

В этой среде вырос один из крупнейших режиссеров французского и мирового кино — *Рене Клер* (р. 1898). Однако он преодолел традиции «Авангарда» и стал художником-реалистом. Этот прекрасный режиссер создал фильмы, в которых раскрыл специфические возможности кинематографа: делать реальную жизнь волшебной, фантастической.

В 1923 г. Рене Клер поставил свой первый фильм — «Париж уснул». Эта очаровательная утопическая комедия рассказывала о таинственных лучах, в одно мгновение остановивших жизнь Парижа. Приключение группы людей (куда входили полицейский и вор, рабочий и буржуа, летчик и прелестная девушка) в заснувшем городе дали возможность раскрыть и подчеркнуть уродливость буржуазного общества, быта, морали. Рене Клер остроумно использовал замедление и ускорение движения, стоп-камеру, размножение кадра. Благодаря этому реальная жизнь, снятая в фильме, подчинялась фантазии режиссера.

Необычайный фильм вызвал восторги сторонников формалистического направления в кинематографии — *авангардистов*. И вместе с тем Рене Клер оставался реалистом, он пользовался фантастическими сюжетами, чтобы бичевать пороки буржуазного общества и бороться за гуманизм («Призрак Мулен-Ружа», 1925; «Соломенная шляпка», 1927; «Двое робких», 1928).

Рядом с Рене Клером успешно работали *Жан Ренуа́р* (р. 1894), сын известного художника-импрессиониста, и *Жак Фейде́р* (1888—1948). В своих лучших фильмах Ренуар («Дочь вод», 1925; «Нана», по Золя, 1926; «Маленькая продавщица спичек», 1927) и Жак Фейдер («Кренкебиль», по Анатолю Франсу, 1922; «Кармен», по Мериме, 1926; «Тереза Ракен», по Золя, 1928) развивали традиции импрессионистической живописи и реалистической литературы.

Одним из лучших произведений французского немого кино стала постановка датского режиссера *Карла Дре́йера* (1889—1968) «Страсти Жанны д'Арк» (1927). Актриса Рене Фальконетти сыграла свою единственную роль в кино с такой силой, психологической глубиной и женственной мягкостью, что навсегда вошла в историю киноискусства. Разнообразно используя крупные планы, режиссер дал целую галерею характеров судей и палачей Жанны.

Немое кино исчерпывало свои возможности. Экран должен был заговорить.

Первые патенты на звуковое кино («Три-Эргон», 1925) были куплены и похоронены голливудскими фирмами, торгующими немыми фильмами. Но конкуренция заставила фирму братьев Уорнер выпустить в 1927 г. звуковой фильм «Певец джаза». Огромный коммерческий успех фильма вызвал новые музыкальные фильмы, и *с этого времени американское кино решительно перестраивается на звук*.

В 1930 г. французский режиссер Рене Клер поставил свой первый звуковой фильм «Под крышами Парижа», в котором удачно использовал музыку, песенки и лаконичные выразительные реплики.

Советское кино 30-х годов

В 1931 г. советское кино стало звуковым. Еще в 1928 г. С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Г. Александров опубликовали статью «Звуковая заявка», в которой талантливо обосновали принципы сочетания изображения и звука. Оригинальную систему звукозаписи разработали советские изобретатели систем звукового кино П. Тагер и А. Шорин.

Новый — звуковой — период в истории советского кино начала картина режиссера *Николая Владимировича Экка* (р. 1902) «Путевка в жизнь», вы-

шедшая в 1931 г. Вслед за «Броненосцем «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Матерью» В. Пудовкина фильм Экка, рассказывавший о воспитании беспризорных трудом, с триумфом обошел экраны всего мира, свидетельствуя о советском гуманизме, о заботе советских людей о детях, о будущем, о новых поколениях.

В 1934 г. на экраны вышел неумирающий шедевр советского кино «Чапаев», поставленный режиссерами *Сергеем Дмитриевичем Васи́льевым* (1900—1959) и *Георгием Николаевичем Васи́льевым* (1899—1946) (псевдоним — *братья Васи́льевы*) по роману Д. Фурманова. Он раскрывал новые, рожденные революцией человеческие характеры в ясной, простой, удивительно динамичной и совершенной форме. Артист *Борис Андреевич Бабочкин* (1904—1975) создал образ народного героя, истинно русского человека, революционного полководца времен гражданской войны.

Поединок двух военачальников: Чапаева и полковника Бороздина — умного, волевого и упорного врага революции (которого прекрасно сыграл артист И. Певцов) — раскрывал исторический конфликт новой, революционной России с Россией царской, эксплуататорской, отсталой (см. ст. «Чапаев»).

Главной темой советского кино стала современность, трудовые подвиги советских людей. Документальные фильмы режиссеров Р. Кармена, И. Копалина, М. Слуцкого рассказывали о строительстве новых заводов, о завоевании Арктики, о межконтинентальных полетах летчиков, об успехах колхозной деревни (см. ст. «Документальное кино»). Люди социалистического труда были показаны в ряде выдающихся художественных фильмов. Артист Н. Боголюбов создал образы большевиков-руководителей, пламенных пропагандистов идей коммунизма в фильмах режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне» (1935) и «Великий гражданин» (1938—1939).

Артисты Б. Андреев, П. Алейников, Н. Крючков прославили советских шахтеров в картинах «Большая жизнь» (1-я серия, 1940) Л. Лукова и «Ночь в сентябре» (1939) Б. Барнета. Артистка В. Марецкая создала образ талантливой русской женщины, прошедшей путь от батрачки до депутата Верховного Совета («Член правительства», 1940, режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи). Артисты Б. Щукин и В. Белокуров показали героизм советских людей («Летчики», 1935, Ю. Райзман; «Валерий Чкалов», 1941, М. Калатозов).

Героике современности, мужеству и подвигам советской молодежи посвятил свои фильмы режиссер *Сергей Аполлинариевич Гера́симов* (р. 1906). Известный киноактер, сыгравший несколько эксцентрических ролей в немых фильмах, он в первых же самостоятельных постановках создает образы и конфликты, раскрывающие сложные процессы формирования нового человека — человека социалистического общества.

В 1936 г. вышел фильм Герасимова «Семеро смелых», вызвавший единодушное одобрение. Жизнь дружного коллектива зимовщиков, затерянных в суровых ледяных просторах Арктики, изображена правдиво и радостно, с живым юмором и искренним лиризмом.

Участница этой и всех последующих картин Герасимова — актриса *Тамара Федоровна Мака́рова* (р. 1907) создала обаятельный и светлый образ советской девушки — твердой в убеждениях, непоколебимой в дружбе, нежной и верной в любви.

О героическом строительстве нового города Комсомольска в дальневосточной тайге и о новых взаимоотношениях молодежи в советской деревне с искренностью и простотой рассказывают фильмы Герасимова «Комсомольск» (1938) и «Учитель» (1939).

С работой над этой своеобразной трилогией о советской молодежи началась плодотворная педагогическая деятельность Герасимова, воспитателя нескольких поколений советских киноактеров.

В 30-е годы на экран вышло много хороших кинокомедий, насыщенных музыкой, сочетающих острую сатиру с радостным утверждением того нового, доброго, что рождается социалистическим обществом. «Гармонь» И. Савченко, «Три товарища» С. Тимошенко, «Горячие денечки» И. Хейфица и А. Зархи, «Искатели счастья» В. Корш-Саблина, «Музыкальная история» А. Ивановского, «Подкидыш» Т. Лукашевич, «Девушка с характером» К. Юдина — вот далеко не полный список комедий, имевших заслуженный успех. Особое признание заслужило комедийное творчество режиссеров Г. В. Александрова и И. А. Пырьева.

Григорий Васильевич Алекса́ндров (р. 1903) — ученик и друг С. М. Эйзенштейна, участник всех его немых фильмов, сорежиссер по «Октябрю» и «Старому и новому». Вернувшись из совместной с Эйзенштейном поездки по США и Мексике, он посвятил себя работе в области кинокомедии. Первая музыкальная джаз-комедия Александрова «Веселые ребята» (1934) удачно сочетала острые карикатуры на обывателей с жизнеутверждающим показом талантливых музыкантов, вышедших из народа. В ней дебютировала лучшая советская комедийная актриса *Любовь Петровна Орло́ва* (1902—1975), обладавшая наряду с вокальным и танцевальным дарованиями подлинным драматическим талантом.

В фильме *«Цирк»* (1936) драматические сцены, гневно обличающие расизм, переплетаются с юмористическим рассказом о советском цирке. Г. В. Александров, Л. П. Орлова, композитор И. О. Дунаевский, поэт-песенник В. И. Лебедев-Кумач создали здесь блестящее кинематографическое обозрение, пронизанное музыкой, остроумными шутками и торжественно-праздничным настроением.

Песня о Родине «Широка страна моя родная», впервые прозвучавшая в фильме, стала любимой песней советских людей, а позднее позывными советских радиостанций.

Широкое народное признание получила и музыкальная комедия Александрова «Волга-Волга» (1938), воспевающая талантливость советской молодежи и резко критикующая бюрократизм. Прославленный комик *Игорь Владимирович Ильи́нский* (р. 1901; см. ст. «Путь советского театра») создал в этой комедии образ надутого чинуши, подхалима и карьериста Бывалова, тупые реплики которого вошли в пословицы.

Иван Александрович Пы́рьев (1901—1968) тоже начал творческий путь под руководством Эйзенштейна в 1-м Рабочем театре Пролеткульта. Самостоятельную постановочную деятельность начал с немых сатирических комедий «Посторонняя женщина» (1929) и «Государственный чиновник» (1931), в которых высмеивал обывателей и бюрократов. В сотрудничестве с молодым сценаристом Е. Помещиковым, актерами *Мариной Алексеевной Лады́ниной* (р. 1908), *Николаем Афанасьевичем Крючко́вым* (р. 1911) и *Борисом Федоровичем Андре́евым* (р. 1915) Пырьев создал музыкальные комедии «Богатая невеста» (1938) и «Трактористы» (1939), в которых прославлял свободный и вдохновенный труд советской колхозной деревни.

Лучшая комедия Пырьева — «Свинарка и пастух» (1941) — музыкальная лирическая повесть о любви вологодской девушки и юноши из Дагестана. Сценарий в стихах поэта В. Гусева и музыка Т. Хренникова придали этой немудреной истории большую искренность и светлый, жизнеутверждающий колорит.

К наиболее значительным историко-революционным фильмам 30-х годов относятся трилогия о Максиме: «Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939) режиссеров *Г. М. Ко́зинцева* (1905—1973) и *Л. З. Тра́уберга* (р. 1902), «Мы из Кронштадта» (1936) режиссера *Е. Л. Дзига́на* (р. 1898) по сценарию Вс. Вишневского и «Депутат Балтики» (1937) режиссеров *И. Е. Хе́йфица* (р. 1905) и *А. Г. Зархи́* (р. 1908).

В трилогии о Максиме артист *Борис Петрович Чирко́в* (р. 1901) создал незабываемый образ русского рабочего парня Максима, прошедшего трудную и героическую школу стачек, демонстраций, тюрем, побегов и ставшего профессиональным революционером.

В «Депутате Балтики» *Николай Константинович Черка́сов* (1903—1966) замечательно сыграл роль старого русского интеллигента профессора Полежаева, всем сердцем принявшего революцию. Фильм «Мы из Кронштадта», развивая традиции «Броненосца «Потемкин», дал коллективный образ революционных моряков. Н. К. Черкасов сыграл много сложных и разнообразных ролей: Александра Невского, царевича Алексея, профессора Полежаева, Максима Горького. Мастерство этого артиста может служить примером достижений советской реалистической актерской школы.

В «Щорсе» (1939) *А. П. Довже́нко,* «Всадниках» (1939) *И. А. Са́вченко* (1906—1950), «Последнем маскараде» (1934) *М. Э. Чиауре́ли* (1894—1974), «Зангезуре» (1938) *А. И. Бек-Назарова* (1892—1965), в казахском фильме «Амангельды» (1939) *М. З. Ле́вина* (1895—1946) и узбекском «Клятва» *А. Г. Усо́льцева* (р. 1901) были воспеты события революции и гражданской войны в союзных республиках. Эти революционные эпопеи полны национального своеобразия и проникнуты духом интернационализма.

Вершиной советского историко-революционного фильма было создание живого, героического и глубоко человечного образа В. И. Ленина (см. ст. «Фильмы о Ленине»). Режиссер *Михаил Ильич Ромм* (1901—1971), сценарист *Алексей Яковлевич Ка́плер* (р. 1904), артист *Борис Васильевич Щу́кин* (1894—1939) воплотили великий образ вождя революции в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» (1937, 1939).

Режиссер *Сергей Иосифович Ю́ткевич* (р. 1904) и артист *Максим Максимович Штра́ух* (1900—1974) создали образ В. И. Ленина в фильмах «Человек с ружьем» (1938) и «Яков Свердлов» (1940).

Артистам Щукину и Штрауху нужно было иметь большую творческую смелость, чтобы решиться играть роль Ленина, создать образ гениального вождя революции средствами актерского искусства. Оба артиста сумели творчески воплотить неукротимый ленинский дух, его революционный темперамент, его неодолимую волю и вместе с тем человеческую простоту, обаяние, скромность.

Историческое значение произведений киноискусства, впервые воплотивших великий образ вождя революции, никогда не потускнеет, и никогда не забудутся смелость и талант Бориса Щукина и Максима Штрауха.

Кадр из фильма «Путевка в жизнь». Режиссер Н. В. Экк. 1931. В главной роли Н. П. Баталов.

Кадр из фильма «Большая жизнь». Режиссер Л. Д. Луков. 1940. В главных ролях Б. Ф. Андреев, П. М. Алейников (*справа*).

Б. П. Чирков в фильме «Юность Максима». Режиссеры Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг. 1935.

Л. П. Орлова в фильме «Цирк». Режиссер Г. В. Александров. 1936 (*справа*).

Плодотворным было обращение советских кинематографистов и к более ранним периодам истории. Эта высокая задача воспитания патриотических чувств, любви к Родине, веры в ее непоколебимость была выполнена в таких исторических фильмах, как «Петр Первый» (1937—1939) *В. М. Петро́ва* (1896—1966), «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1941) *В. И. Пудо́вкина*, «Александр Невский» (1938) *С. М. Эйзенште́йна*, «Богдан Хмельницкий» (1941) *И. А. Са́вченко* и др.

Полные движения массовые сцены, достоверность и точность в передаче культуры и быта соответствующих эпох и, главное, яркие героические образы исторических деятелей были главными достоинствами этих фильмов.

Мировую известность завоевал образ Петра I, созданный *Николаем Константиновичем Си́моновым* (1901—1973) в фильме «Петр Первый». В этом же фильме выдающийся советский актер *Михаил Иванович Жа́ров* (р. 1900) создал незабываемый многогран-

«Чапаев»

«Это несомненно лучший исторический фильм, отображающий героику и пафос гражданской войны. Фильм смотрится легко, с захватывающим интересом»,— писал о «Чапаеве» маршал С. М. Буденный.

Более сорока лет прошло со дня выхода этого выдающегося фильма на экран, а он нисколько не устарел. У «Чапаева» славная история. Когда фильм в 1934 г. вышел на экраны нашей страны, зрители на его просмотры ходили как на демонстрацию: с флагами и лозунгами. На этих лозунгах было написано: «Мы идем смотреть «Чапаева». Встреча с «Чапаевым» была для людей праздником.

Фильм смотрели бойцы интернациональных бригад в Испании в 1937 г. Тогда в стране шла гражданская война, и «Чапаев» стал боевым оружием республиканцев. В годы Великой Отечественной войны бойцы смотрели «Чапаева» на фронте и нередко после просмотра шли прямо в бой. В осажденном Севастополе военные моряки сразу же после сеанса отбивали атаки фашистов одну за другой, потому что поклялись именем Чапаева не отдавать врагам город.

Сколько поколений мальчишек и девчонок, которые сегодня уже сами стали мамами и папами, бабушками и дедушками, смотрели фильм с замиранием сердца, надеясь, что Чапаев не погибнет в свинцовых волнах реки Урал.

Фильм о легендарном герое гражданской войны по праву считается шедевром советского кино, выдающимся произведением социалистического реализма. Он оказал огромное влияние на развитие отечественного и зарубежного кино. Ему рукоплескали в Москве и Париже, Нью-Йорке и Токио, Варшаве и Риме. Его знают во всем мире.

Кадр из фильма «Волга-Волга». Режиссер Г. В. Александров. 1938. В роли Бывалова И. В. Ильинский *(в центре)*.

Кадр из фильма «Петр Первый». 1937—1939. Режиссер В. М. Петров. В роли Петра I Н. К. Симонов.

Кадр из фильма «Учитель». Режиссер С. А. Герасимов. 1939. В главных ролях Т. Ф. Макарова *(слева)* и Б. П. Чирков.

Кадр из фильма «Иван Грозный». Режиссер С. М. Эйзенштейн. 1944. В главной роли Н. К. Черкасов.

ный и противоречивый образ Меншикова — сподвижника Петра I. Жаров сыграл в кино еще много интересных ролей: Кудряша («Гроза», 1934), Смирнова («Медведь», 1938), дьяка Гаврилы («Богдан Хмельницкий», 1941), казака Перчихина («Оборона Царицына», 1942), партизана Русакова («Секретарь райкома», 1942) и многие другие.

Мрачные силы фашизма, раздувавшие военный пожар, не могли не привлечь внимания советских кинематографистов. Появились фильмы «Семья Оппенгейм» (1939) по роману Л. Фейхтвангера (режиссер Г. Рошаль), «Профессор Мамлок» (1938, режиссеры Г. Раппопорт и А. Минкин) и «Болотные солдаты» (1938, режиссер А. Мачерет) по произведениям известного немецкого писателя-антифашиста Ф. Вольфа.

В фильмах «Аэроград» (1935) А. Довженко, «На границе» (1938) А. Иванова и других слышались призывы к бдительности, к защите достижений Советской страны, нерушимости ее границ.

В основу фильма положена одноименная повесть писателя Д. Фурманова. Поставили фильм «Чапаев» кинорежиссеры братья Васильевы (на самом деле они не братья, это псевдоним Сергея и Георгия Васильевых).

В чем же секрет такого успеха фильма? Прежде всего в поразительной достоверности и народности. Образ Чапаева сразу же полюбился зрителям. Чапаев покоряет нас своей храбростью, силой воли, юмором, даром полководца. В фильме убедительно и достоверно показана эволюция характера героя. На наших глазах Чапаев из вожака партизанского отряда превращается в подтянутого, дисциплинированного командира Красной Армии.

Артист Б. Бабочкин нашел выразительные краски для характеристики своего героя. Достойным соратником и наставником Чапаева показан в фильме комиссар Фурманов, роль которого сыграл артист Б. Блинов. Человек несгибаемой воли и твердого характера, Фурманов деликатно перевоспитывает строптивого комдива.

Мастерство Васильевых наиболее ярко проявилось в батальных сценах фильма. Незабываема знаменитая психическая атака белых на чапаевские позиции. Режиссеры в этом эпизоде с помощью виртуозного монтажа добиваются поразительного эмоционального воздействия на зрителя. Впечатляющи и трагичны финальные кадры фильма: раненого Чапаева враги расстреливают из пулемета, а он не сдается, не хочет умирать.

Режиссеры братья Васильевы: Георгий Николаевич (*слева*) и Сергей Дмитриевич.

Чапаев погиб, но он навечно остался в нашей памяти.

Фильм «Чапаев» с триумфом прошел по экранам мира. Он и сегодня в строю, этот вечный фильм. Новые поколения зрителей так же, как много лет назад, смотрят его с огромным интересом.

Зарубежное кино 30-х годов

Жестокий экономический кризис потряс весь капиталистический мир, и прежде всего США, на рубеже 20-х и 30-х годов. Кратковременное бурное развитие экономики, связанное в кинопромышленности с появлением первых звуковых фильмов, сменилось упадком. Под угрозой банкротства кинопромышленники стремились создавать развлекательные, сенсационные зрелища, способные отвлечь массового зрителя от социальных забот, от страха за будущее. Широко практикуются музыкальные ревю с пышными декорациями, сногсшибательными туалетами артистов, наимоднейшими мелодиями. Появляются *фильмы ужасов*, в которых действуют вампиры, чудовища, привидения, а также *гангстерские фильмы* с перестрелками, поножовщиной, погонями и ограблениями. Традиционные вестерны — приключенческие фильмы — сопровождаются песенками. На смену милым, чудаковатым комикам 20-х годов приходят музыкальные клоуны — *эксцентрики*. Талантливые братья Маркс нагромождают бессмысленные трюки и виртуозные музыкальные номера, сознательно не заботясь о мысли, о содержании своих комедий: чем глупее, тем смешнее, тем легче зрителю забыться.

Но и в обстановке кризиса, отчаяния, ожесточенной коммерческой конкуренции в американском кино продолжают работать и серьезные, талантливые художники реалистического направления. Это прежде всего Джон Форд, Чарлз Чаплин, Орсон Уэллс.

Джон Форд (1895—1974) вошел в историю кино как актер — создатель великолепных реалистических характеров и как режиссер — автор острых социальных сюжетов. Этим славятся фильмы Джона Форда «Плуг и звезды» (1936), «Путешествие будет опасным», «Юный мистер Линкольн» (оба в 1939).

В «Юном мистере Линкольне» актер Генри Фонда создает полный обаяния и человечности образ прогрессивного политического деятеля — президента Линкольна.

Вершина творчества Форда — фильм «Гроздья гнева» (1940). История разоренной кризисом фермерской семьи, вынужденной бросить свою землю и скитаться в поисках работы, рассказана с суровой правдивостью и горячим человеколюбием.

В 30-е годы рядом с Фордом работают старейший режиссер *Кинг Ви́дор* (р. 1894; «Хлеб наш насущный», «Цитадель» по роману А. Кронина), автор серьезных социальных драм *Уильям Уа́йлер* (р. 1902; «Тупик», «Лисички») и автор биографических картин об Эдисоне, Луи Пастере, Эмиле Золя *Уильям Ди́терле* (1893—1972). Заслуженной популярностью пользуются комедии 30-х годов *Франка Ка́пра* (р. 1897; «Леди на день», «Мистер Дидс переезжает в город» и др.).

Обличению бесчеловечного мира наживы, эксплуатации, цинизма посвятил свои звуковые фильмы «Огни большого города» (1931) и «Новые времена» (1935) *Чарлз Чаплин* (см. ст. «Зарубежное кино 20-х годов»). Образ маленького бродяги, созданный Чаплином в немых фильмах, сохранив все свое обаяние и комизм, приобрел в этих фильмах остродраматические и обличительные черты. В борьбе за чистоту человеческих чувств и отношений маленький человечек противостоит и тупому миллионеру, и грубой, всесильной полиции, и конвейеру, выжимающему из рабочих все соки, и бесчеловечным законам, порождающим безработицу и нищету.

В 1941 г. выходит один из самых политически острых и смелых фильмов Чаплина — «Великий диктатор». Гениальный комик играет в нем две роли — маленького парикмахера, обреченного на гибель из-за своего еврейского происхождения, и отвратительного фашистского диктатора Аденоида Хинкеля, в котором без труда узнается Адольф Гитлер. В этом фильме Чаплин гневно заявил на весь мир: фашизм несет гибель человечеству, цивилизации, фашизм должен быть уничтожен.

Самым нашумевшим из американских фильмов этого периода можно назвать фильм «Гражданин Кейн» (1941) *Орсона Уэ́ллса* (р. 1915), в котором режиссер исполнил и главную роль. В основу событий этого фильма были положены некоторые факты биографии пресловутого «короля желтой прессы» Рандольфа Херста. С беспощадной правдивостью и искренней горечью нарисовал Орсон Уэллс путь волевого, одаренного, смелого человека, стремившегося к славе и богатству и достигшего всего этого ценою жестокости, холодного расчета и насилия над лучшими чувствами — дружбой, порядочностью, любовью.

Особое место в американском кино заняли рисованные комические фильмы *Уолта Ди́снея* (1901—1966; см. ст. «Мультипликационное кино»).

Звуковое кино Соединенных Штатов Америки достигло в 30-е годы художественной зрелости. Выдвинуло ряд великолепных мастеров киноискусства и создало немало превосходных произведений. В то же время массовая стандартная продукция голливудских кинофабрик тормозила, а порой и пагубно влияла на национальное кинопроизводство других стран.

Крупные американские компании не только наводняли европейские экраны своей стандартной продукцией — они вывозили в Голливуд лучших кинорежиссеров и актеров из всех стран.

Кадр из фильма «Гроздья гнева». Режиссер Д. Форд. 1940. В главной роли Генри Фонда.

Жан Габен в фильме «Великая иллюзия». Режиссер Ж. Ренуар. 1937.

Производство звуковых фильмов в большинстве европейских стран носило нерегулярный, непрофессиональный характер.

Наиболее сильному вторжению голливудской продукции подверглась Англия — общность языка чуть было не оказалась для английского кино роковой. Но в Лондон из Будапешта переехал предприимчивый режиссер *Александр Ко́рда* (1893—1956). Он сумел создать фильм, обошедший весь мир и принесший доходы, которые позволили развернуть в Англии значительное кинопроизводство. Этот фильм — «Частная жизнь Генриха VIII» (1933), довольно банальная история нескольких жен самодовольного и жестокого короля, — подкупал великолепным актерским мастерством Чарлза Лаутона, а также тщательностью и пышностью постановки. За ним последовали «Частная жизнь Дон Жуана» и «Рембрандт».

Широкое распространение получили детективы *Альфреда Хи́чкока* (р. 1899) («Человек, который слишком много знал», 1934; «39 шагов», 1935; «Шантаж», 1929, и «Леди исчезает», 1938).

Серьезными, новаторскими нужно считать документальные фильмы *Джона Гри́рсона* (1898—1972) и его учеников и последователей. В этих скромных, правдивых фильмах была показана подлинная жизнь английского народа — рабочих, фермеров, матросов, рыбаков.

С большими трудностями, но все же спокойнее и гармоничнее развивалось киноискусство во Франции. Художники с мировыми именами — Рене Клер, Жан Ренуар и Жак Фейдер (см. ст. «Кино 20-х годов в Европе») — создали выдающиеся произведения, отражающие прогрессивные взгляды, восторжествовавшие в годы движения Народного фронта.

Мировой успех первого звукового фильма *Рене Клера* — «Под крышами Парижа» (1930) — возродил былую славу французского кино, вновь выдвинул его на первое место в Западной Европе. Широкую известность получила сатирическая комедия Клера «Последний миллиардер» (1934). В ней было показано вымышленное европейское государство Казинария, управляемое глупой и лживой королевой и подхалимствующим опереточным парламентом. При помощи денег диктатором Казинарии становится обезумевший американский миллиардер. В шествиях и обычаях, насаждаемых безумцем, безошибочно угадывались намеки на нравы фашистов. Характерно, что после выхода на экран фильма «Последний миллиардер» лучший кинорежиссер Франции должен был покинуть свою родину и искать работу сначала в Англии у А. Корда, а затем в Голливуде.

В Голливуд переехал и другой корифей французского кино — *Жан Ренуа́р*. После нескольких сатирических комедий Ренуар создал на родине свои замечательные фильмы «Великая иллюзия» (1937) и «Марсельеза» (1938). Действие первой картины происходило в немецком лагере для военнопленных. Этот фильм красноречиво показывает, что французский и немецкий аристократы лучше понимают друг друга, чем аристократ и рабочий одной национальности, даже если они связаны общей судьбой пленных. С великолепным мастерством в фильме играли Эрих Штрогейм — немецкого аристократа и молодой артист Жан Габен — пленного французского летчика.

С именем *Жана Габе́на* (1904—1976) — необычайно правдивого, искреннего и обаятельного артиста — связаны многие успехи французского кино в течение тридцати лет. Образ, созданный Габеном в фильме «Великая иллюзия», при всей своей простоте и скромности, — одна из вершин мирового киноискусства.

«Марсельеза» была поставлена на средства, собранные среди французских рабочих, покупавших билеты на фильм еще до начала его съемок. В основе его сюжета — история создания гимна Великой французской революции (см. ст. «Песни, зовущие к борьбе»).

С движением Народного фронта связаны лучшие реалистические фильмы режиссеров М. Карне, Ж. Дювивье и других.

Кино в годы второй мировой войны

Когда в Германии к власти пришел фашизм, гитлеровские пропагандисты поставили кино на службу расизму и подготовке войны. Геббельс обращался к деятелям кино с наглыми призывами создать фашистский «Броненосец «Потемкин». Однако честные художники отказывались работать с фашистами. Одни эмигрировали, другие стали снимать развлекательные, бессодержательные фильмы.

Еще более упорно отказывались от сотрудничества с фашистами кинематографисты оккупированных стран. Крупнейший кинорежиссер Франции *Марсель Карне́* (р. 1909) поставил средневековую легенду «Вечерние посетители» (1942), в которой сатана, довольно сильно напоминающий Гитлера, превращал в камень непокорных ему влюбленных, но ничего не мог поделать с их продолжающим биться сердцем — сердцем опозоренной, побежденной, но не покорившейся Франции. В фильме «Дети райка» (1945) Карне воспел гуманистические традиции французской культуры.

Английские документалисты создали несколько фильмов об участии в обороне страны гражданского населения («Слушайте Британию», 1942; «Пожары начались», 1943).

Нападение Японии на Пирл-Харбор вынудило и Голливуд откликнуться на войну. Наспех приспособленные к военным нуждам привычные «легкие» фильмы успеха не имели. Полное незнание постановщиками быта воюющих народов и военной реальности порождало смешной, наивный схематизм, которым отличались, например, «Северная звезда» и «Песнь о России», проникнутые искренними симпатиями к Советскому Союзу, но художественно беспомощные. Лучшие режиссеры — Уильям Уайлер, Франк Капра (см. ст. «Зарубежное кино 30-х годов») и другие — ушли в хронику. Участвуя в воздушных налетах, в боях в Африке, а затем и в Европе, они создали несколько серьезных, правдивых документальных лент. В 1944 г. появился сильный и страстный антигитлеровский фильм «Седьмой крест» (по роману А. Зегерс) режиссера Ф. Циннемана.

Когда фашистские орды вторглись на нашу землю, советские кинематографисты отдали свои силы, свою жизнь, свое искусство на службу сражающемуся народу. На первый план, как и в годы гражданской войны, выдвинулась хроника. Операторы снимали боевые действия, самоотверженно разделяя с бойцами опасности и трудности войны. Они увековечили войну с момента разгрома немцев под Москвой до взятия Берлина.

Художественная кинематография нашла новые формы военных картин. Вначале это были «Боевые киносборники», состоящие из короткометражных киноновелл на военные сюжеты. В них высмеивался Гитлер и его солдаты; показывались бессмертные подвиги советских летчиков, танкистов, пехотинцев и, конечно, патриотов-партизан.

В. П. Марецкая в фильме «Она защищает Родину». Режиссер Ф. М. Эрмлер. 1943.

Народной партизанской войне были посвящены лучшие полнометражные фильмы военных лент: «Секретарь райкома» *И. Пырьева* с участием В. Ванина и М. Жарова, «Радуга» *М. Донского* с участием Н. Ужвий, «Она защищает Родину» *Ф. Эрмлера* с участием В. Марецкой, «Нашествие» *А. Роома* по пьесе Л. Леонова. О непоколебимом мужестве советских солдат и офицеров говорили фильмы «Во имя Родины» *В. Пудовкина* по пьесе К. Симонова «Русские люди», «Иван Никулин — русский матрос» И. Савченко, «Два бойца» *Л. Лукова*. В кинокомедиях прославлялись смелые, никогда не унывающие русские солдаты («Антоша Рыбкин» *К. Юдина* с Б. Чирковым в главной роли) и разоблачался миф о непобедимости гитлеровских полчищ («Новые похождения Швейка» *С. Юткевича).*

Кроме военной тематики советское киноискусство продолжало разрабатывать историческую и историко-революционную темы (см. ст. «Советское кино 30-х годов»). *С. Эйзенштейн* совместно с операторами Э. Тиссэ и А. Москвиным и актерами Н. Черкасовым, С. Бирман, А. Бучмой, П. Кадочниковым и другими создал грандиозное полотно об Иване Грозном. *В. Петров* поставил фильм о Кутузове, *В. Пудовкин* — о Нахимове. Вышли фильмы о героях гражданской войны Котовском, Пархоменко, о вожде монгольской революции 1921 г. Сухэ-Баторе.

Советские кинематографисты могут гордиться тем, что в трудную военную годину они были вместе со своим народом и внесли свой труд в благородное дело Победы.

Советское послевоенное кино

Победоносное окончание Великой Отечественной войны обязывало советских кинематографистов осмыслить всенародный подвиг.

В фильмах об Отечественной войне сказалась тенденция к документальности. Герои фильмов «Подвиг разведчика» (1947) Б. Барнета, «Повесть о настоящем человеке» (1948) А. Столпера, «Рядовой Александр Матросов» (1948) Л. Лукова и многих других реально существовали и подчас были выведены под настоящими именами.

Бессмертному подвигу юношей и девушек Краснодона, организовавших сопротивление фашистским оккупантами и погибших геройской смертью, выдающийся советский режиссер, актер и драматург *С. А. Гера́симов* (см. ст. «Советское кино 30-х годов») посвятил двухсерийный фильм «Молодая гвардия» (1948, по роману А. Фадеева). Героические, трагические события рассказаны в фильме взволнованно и строго. Но это не мешало звучать возвышенным, романтическим интонациям, которые особенно сильны в сопровождающей фильм симфонической музыке Д. Шостаковича. Игра тогда еще совсем молодых актеров Н. Мордюковой, И. Макаровой, С. Гурзо, В. Иванова и других сочетала естественность с поэтической героикой.

Стремление к подробному и точному воспроизведению военных событий вызвало к жизни серию больших, эпических кинополотен, получивших название художественно-документальных фильмов. В фильмах «Третий удар» (1948) И. Савченко, «Сталинградская битва» (1949) В. Петрова, «Падение Берлина» (1950) М. Чиаурели воспроизводились решающие сражения. Массовые сцены были поистине масштабны, но индивидуальные образы оказались упрощенными. Общим недостатком этих картин была недооценка инициативы и таланта солдат, офицеров, полководцев Советской Армии; историческая концепция была неточной, а художественная форма страдала схематизмом.

Бесконфликтность, сглаживание трудностей послевоенного периода были свойственны и некоторым фильмам на бытовые темы. Правда, и в ту пору выпускались правдивые и талантливые произведения. Это прежде всего «Возвращение Василия Бортникова» (1953) выдающегося советского режиссера В. Пудовкина (см. ст. «В. И. Пудовкин») — о преодолении послевоенных трудностей в деревне, «Сельская учительница» (1947) М. Донского, «Сельский врач» (1952) С. Герасимова — по сценариям М. Смирновой. Главные роли в этих фильмах исполняли замечательные актрисы В. Марецкая и Т. Макарова. О творчестве советской интеллигенции рассказывали фильмы «Во имя жизни» (1947) И. Хейфица и А. Зархи, «Сказание о земле Сибирской» (1948) И. Пырьева и др.

Ведущее место в послевоенном кино заняли фильмы биографического жанра. Русским флотоводцам Нахимову и Ушакову посвятили свои фильмы В. Пудовкин и М. Ромм; ученым Мичурину, Павлову, Пржевальскому — режиссеры А. Довженко, Г. Рошаль, С. Юткевич. О композиторах Глинке, Мусоргском, Римском-Корсакове рассказывали фильмы Г. Александрова и Г. Рошаля.

Биографические фильмы сыграли большую роль в популяризации достижений национальных культур, в объединении национальных культур в единую социалистическую культуру. На Украине режиссер И. Савченко поставил талантливый фильм о Тарасе Шевченко, главную роль в котором сыграл С. Бондарчук. В Узбекистане К. Ярматов создал кинобиографию Алишера Навои и Авиценны. В Латвии был поставлен фильм о поэте Яне Райнисе, в Грузии — о писателях Гурамишвили и Церетели, в Казахстане — о народных певцах Абае и Джамбуле.

В 50-х годах советское кино увеличило выпуск фильмов, расширило их тематику. Повысились идейные и художественные достоинства кинолент. Крупным успехом киноискусства был фильм «Большая семья» (1954), поставленный режиссером И. Хейфицем по роману В. Кочетова. Этот фильм рассказывал о кораблестроителях, ярко рисовал судьбы людей, создающих материальные ценности. В фильме снимались Б. Андреев, С. Лукьянов, А. Баталов и другие. Советской молодежи, осваивающей целинные земли, был посвящен фильм М. Калатозова «Первый эшелон» (1956). В фильмах режиссера И. Хейфица «Дело Румянцева» (1956), «Дорогой мой человек» (1958), как и в «Большой семье», судьбы простых людей — рабочих, инженеров, врачей — прослежены с теплым чувством, умно, человечно, поучительно. В них рассмотрены бытовые и психологические конфликты, раскрыто мировоззрение людей социалистического общества.

О молодых рабочих, об их активной творческой жизни поэтично рассказано в фильме А. Зархи «Высота» (1957), а в фильме М. Швейцера «Чужая родня» (1956) по повести В. Тендрякова «Не ко двору» показана борьба старого и нового в современном колхозном быту.

Советская общественность требовала от кино решения актуальных проблем современности, правдивого рассказа о нашей жизни и труде. Соединенными усилиями старых и молодых киномастеров было покончено с догматизмом, сковывавшим творческую инициативу художников. Ведущее положение в кино заняли люди, прошедшие школу Великой Отечест-

венной войны и получившие профессиональную закалку у мастеров старшего поколения. Резко выросло количество выпускаемых фильмов — до 110—120 полнометражных художественных и 700—800 короткометражных в год. Усилилась работа по освоению новых технических средств кинематографии.

В киноискусстве получили свободное развитие все роды и жанры фильмов. Значительно богаче и разнообразнее стала тематика, но в центре по-прежнему были события Великой Отечественной войны и современная жизнь советского общества.

Один из первых фильмов, по-новому освещающих войну, — «Летят журавли» (1957) режиссера *М. К. Калатозова* (1903—1973) — с большой эмоциональной силой ставит проблему верности, моральной чистоты, непобедимого мужества. Образ смелого юноши Бориса, отдавшего жизнь за Родину, создал артист А. Баталов. Сложным, дискуссионным оказался созданный актрисой Т. Самойловой образ Вероники. Фильм «Летят журавли» с огромным успехом прошел по экранам всего мира и был расценен кинокритикой как этапный, открывающий новую страницу истории советского кино.

Важным шагом по пути художественного осмысления великого подвига советских людей в борьбе с фашизмом стали фильмы «Судьба человека» (1959), поставленный *С. Ф. Бондарчуком* (р. 1920) по одноименному рассказу М. Шолохова, и «Баллада о солдате» (1959) режиссера *Г. Н. Чухрая* (р. 1921) по сценарию В. Ежова. Эти фильмы получили широкое общественное признание не только в нашей стране, но и за ее пределами. Они показали всему миру гуманизм советского человека, сокрушившего фашизм и спасшего народы Европы от порабощения.

Образ Андрея Соколова, созданный С. Бондарчуком в фильме «Судьба человека», поражает своей духовной силой. Велики были его страдания: он потерял жену, детей, испытал ужасы фашистского

Фильмы о Ленине

Первая сохранившаяся до наших дней прижизненная съемка Ленина датируется 1 мая 1918 г. Ленин заснят во время военного парада на Ходынском поле. В период с 1918 по 1922 г. хроникеры неоднократно снимали Владимира Ильича во время его выступлений на митингах. Наиболее известны кадры, показывающие Ленина во время прогулки по Кремлю 16 октября 1918 г. выздоровевшим после злодейского покушения эсеров на его жизнь. Владимир Ильич улыбается, оживленно беседует со своим спутником — В. Д. Бонч-Бруевичем. Очень интересны кадры хроники, запечатлевшие Ленина в его рабочем кабинете в Кремле в ноябре 1922 г. Незабываемы и трагичны хроникальные кадры похорон Ленина в январе 1924 г. Мы видим плачущих людей на улицах Москвы, пришедших проститься с вождем, соратников и близких Владимира Ильича.

Хроникальные съемки В. И. Ленина впоследствии часто включались в документальные и игровые кинополотна о жизни и деятельности вождя. К наиболее известным документальным фильмам о Ленине относится картина «Три песни о Ленине» (1934) документалиста Д. Вертова. Фильмы «Владимир Ильич Ленин» (1948) режиссеров М. Ромма и В. Беляева и «Три весны Ленина» (1964) режиссера Л. Кристи включают бесценные документальные кадры. В игровом кино впервые был воплощен образ В. И. Ленина в фильме «Октябрь» (1927) С. Эйзенштейна. В фильме есть эпизод выступления Ленина 3 апреля 1917 г. у Финляндского вокзала. Роль Ленина сыграл рабочий П. Никандров, поразительно похожий на него.

Целый ряд фильмов о жизни Владимира Ильича был снят в 30-х годах. Наиболее значительными из них стали дилогия М. Ромма «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939), а также фильм С. Юткевича «Человек с ружьем» (1938). В дилогии о Ленине его роль сыграл замечательный советский актер Б. В. Щукин. В фильме «Ленин в Октябре» отображена ведущая роль Ленина в подготовке вооруженного восстания в Петрограде в октябре 1917 г. Фильм «Ленин в 1918 году» повествует о покушении эсеров на жизнь Ильича в 1918 г.

В картине «Человек с ружьем» рассказывается о встрече солдата Ивана Шадрина с Лениным в октябре 1917 г., встрече, которая заставила Шадрина пересмотреть свои взгляды на жизнь. Исполнитель роли вождя М. Штраух превосходно передал простоту и душевную чуткость Ленина.

Среди фильмов о Ленине, появившихся в 50-е годы, наиболее интересна картина «Рассказы о Ленине» режиссера С. Юткевича (1958). Фильм воссоздает неповторимый образ Владимира Ильича, «самого человечного человека». М. Штраух сумел донести до зрителя неиссякаемый оптимизм Ленина, остроту его мысли.

О гимназическом периоде жизни Володи Ульянова рассказывает фильм режиссера В. Невзорова «Семья Ульяновых» (1957). Вопреки воле дирекции гимназии Володя помогает чувашскому учителю изучать латинский язык. Никакие угрозы не могут заставить его прекратить занятия с учителем. Твердость характера Ленина проявилась еще тогда.

К наиболее значительным достижениям 60-х годов относятся фильмы «Синяя

плена, но, несмотря на все это, сохранил гордость, человеческое достоинство, доброту, любовь к своему народу, своей Родине.

Образ Алеши, созданный актером В. Ивашовым в фильме «Баллада о солдате», привлекает своей добротой и душевной щедростью. Юный солдат во время войны получил несколько дней отпуска и едет в деревню, чтобы починить обветшавшую крышу материнского дома. Но дорожные происшествия задерживают его, так как он стремится помочь встреченным людям, помочь добру, помешать неправде.

Пафосом патриотизма овеяны фильмы «Дом, в котором я живу» (1957) Я. Сегеля и Л. Кулиджанова по сценарию И. Ольшанского, «Мир входящему» (1961) А. Алова и В. Наумова, «Солдаты» (1957) А. Иванова, «Вступление» (1963) И. Таланкина по рассказам В. Пановой.

Образ Ивана в фильме *А. А. Тарко́вского* (р. 1932) «Иваново детство» (1962) потрясает трагизмом. Ребенок, у которого война отняла не только мать, дом, но и само детство, проникает во вражеский тыл, собирает сведения о противнике и гибнет.

Наряду с картинами о рядовых героях войны в советском кино продолжалось создание эпических, масштабных произведений. Это «Повесть пламенных лет», поставленная Ю. Солнцевой по сценарию А. Довженко (1961; см. ст. «А. П. Довженко»), и «Живые и мертвые» (1964) А. Столпера по роману К. Симонова, достоверно изображающие исторический подвиг народа, спасшего мир от фашизма.

Эпическая широта, историческая достоверность, отчетливая идейная направленность всегда были характерны для советских историко-революционных фильмов. Эти фильмы стремились передать пафос событий Великого Октября и гражданской войны через образы коммунистов и образ великого вождя революции В. И. Ленина.

тетрадь» (1963), «Ленин в Польше» (1966) и «Шестое июля» (1968). «Синяя тетрадь» — экранизация одноименной повести Э. Казакевича. Режиссер Л. Кулиджанов удачно воплотил на экране сложную философскую повесть о жизни Ленина в Разливе. Хотя Ленин живет в Разливе, все его мысли там — в Петрограде, колыбели революции. Авторам фильма удалось передать напряженную работу ленинской мысли. Артист М. Кузнецов в трактовке образа Ленина подчеркивает принципиальность вождя, твердую уверенность Ленина в победе революции.

Очень интересен советско-польский фильм «Ленин в Польше» (1966; режиссер С. Юткевич). Весь фильм — это внутренний монолог Ленина о войне и мире, о политике и искусстве, о революции и любви. В картине нет сюжета в традиционном смысле этого слова. Сюжетная логика тут заменена логикой ленинской мысли. В основу фильма положен реальный факт — заключение Ленина в августе 1914 г. в австрийскую тюрьму «за шпионаж в пользу русского царя». В тюремной камере Владимир Ильич вспоминает прошлое, размышляет о будущем. М. Штраух превосходно воссоздал неповторимую индивидуальность речи Ленина.

Большой успех выпал на долю фильма Ю. Карасика «Шестое июля» (1968). В нем рассказывается о наиболее драматическом эпизоде в истории Советского государства — мятеже левых эсеров 6 июля 1918 г. в Москве. Оригинален жанр фильма: документальная драма выдержана в стиле драматической хроники.

Артист Ю. Каюров показал Ленина в момент наивысшего напряжения физических и душевных сил, когда от его решений зависела судьба страны. Следует отметить также фильмы М. Донского «Сердце матери» и «Верность матери» (оба фильма вышли на экран в 1966 г.), рассказывающие о матери Ленина — Марии Александровне Ульяновой, об атмосфере любви и дружбы в семье Ульяновых. Интересен фильм М. Донского «Надежда», поставленный им в 1973 г. В нем рассказывается о верной сподвижнице, друге, жене В. И. Ленина Н. К. Крупской.

Кадр из фильма «Ленин в 1918 году». Режиссер М. И. Ромм. 1939. В роли В. И. Ленина Б. В. Щукин.

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина советские кинодокументалисты создали ряд значительных фильмов о вожде. Среди них — такие философские ленты, как «1917. Март — апрель» (1972, режиссер В. Моргенштерн). Фильм рассказывает о пребывании В. И. Ленина в последней эмиграции в Швейцарии. В 1976 г. советские и финские кинематографисты сняли совместный фильм «Доверие» о предоставлении государственной независимости Финляндии. Роль В. И. Ленина в фильме сыграл К. Лавров.

Кадр из фильма «Молодая гвардия». Режиссер С. А. Герасимов. 1948 (*слева*).

Кадр из фильма «Коммунист». Режиссер Ю. А. Райзман. 1958. В главной роли Е. Я. Урбанский.

С. Ф. Бондарчук в роли Андрея Соколова в фильме «Судьба человека». Режиссер С. Ф. Бондарчук. 1959 *(слева)*.

Кадр из фильма «Никто не хотел умирать». Режиссер В. Жалакявичус. 1966.

В 50—60-х годах продолжили свою трудную, но благородную работу над образом В. И. Ленина артист *М. М. Штра́ух*, сценарист *Е. И. Габрило́вич* (р. 1899) и режиссер *С. И. Ютке́вич* (см. ст. «Советское кино 30-х годов»). Фильм «Рассказы о Ленине» (1958) — о последних годах жизни Владимира Ильича. Создатели фильма рассказали о мужественной борьбе Ленина с болезнью, о его повседневных заботах о молодом Советском государстве. В фильме «Ленин в Польше» (1966) они показали процесс созревания великих идей революции. За многолетнюю работу по созданию образа В. И. Ленина артист М. Штраух был удостоен Ленинской премии.

Один из самых ярких историко-революционных фильмов — «Коммунист» (1958) сценариста Е. И. Габриловича и режиссера *Ю. Я. Райзмана* (р. 1903). Артист *Е. Я. Урбанский* (1932—1965) сыграл в нем роль Губанова — простого русского рабочего, пришедшего к революции сквозь огонь мировой и гражданской войн и отдавшего все силы, всю страсть, всю непоколебимую веру в идеи коммунизма делу строительства первой советской электростанции.

Большинство историко-революционных картин связано с лучшими произведениями советской литературы. Творчество В. Вишневского легло в основу фильмов «Оптимистическая трагедия» (1963; режиссер С. Самсонов) и «Мы — русский народ» (1966; режиссер В. Строева). По роману М. Шолохова «Тихий Дон» режиссер С. Герасимов поставил трехсерийный одноименный фильм (1957—1958). Режиссер Г. Рошаль экранизировал, также в трех сериях, роман А. Толстого «Хождение по мукам» (1957—1959). Мотивы романа Н. Островского «Как закалялась сталь» легли в основу фильма «Павел Корчагин» (1957) режиссеров А. Алова и В. Наумова. Экранизации романов «Поднятая целина» М. Шолохова, «Первые радости» К. Федина, «Два капитана» В. Каверина и многих других произведений рассказали о героическом прошлом Советской страны. Среди многочисленных экранизаций произведений М. Горького выделяются фильмы М. Донского «Мать» (1956) и «Фома Гордеев» (1959), среди чеховских — «Попрыгунья» (1955) С. Самсонова, «Дама с собачкой» (1960) И. Хейфица.

Наиболее масштабная, монументальная экранизация великого произведения русской литературы — четырехсерийный фильм «Война и мир» (1966—1967). Режиссер С. Бондарчук стремился передать колоссальный размах исторического мышления Л. Толстого, его необычайно живые и глубокие человеческие образы. Фильм был удостоен высшей награды на Международном кинофестивале в Москве и приза Академии киноискусства и наук США — премии «Оскара». Он шел на экранах более чем 50 стран мира.

В 1968 г. режиссер А. Зархи экранизировал роман Л. Толстого «Анна Каренина». Большая работа велась и по экранизации зарубежной литературной классики. Международное признание получили фильмы режиссера Г. Козинцева «Дон Кихот» (1957), «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971).

В кино 60-х годов на первый план выступает современная тема. Г. Чухрай поставил по сценарию Д. Храбровицкого фильм «Чистое небо» (1961). В основе фильма — трудная судьба летчика, храбро воевавшего, но сбитого в бою и попавшего в плен. О молодых представителях советского рабочего класса, о новом отношении к труду, дружбе, любви свежо и искренне говорит *М. М. Хуци́ев* (р. 1925) в своих фильмах «Весна на Заречной улице» (1956), «Два

С. А. Закариадзе в фильме «Отец солдата». Режиссер Р. Д. Чхеидзе. 1965.

Кадр из советско-польского фильма «Ленин в Польше». Режиссер С. И. Юткевич. 1966. В роли В. И. Ленина — М. М. Штраух.

М. А. Ульянов в фильме «Председатель». Режиссер А. А. Салтыков. 1965.

Федора» (1959), «Мне двадцать лет» (1965). Острые конфликты молодых коммунистов с обюрократившимися людьми развернуты в фильмах *В. П. Ба́сова* (р. 1923) «Случай на шахте 8» (1958), «Битва в пути» (1961), «Тишина» (1964).

Сложные процессы, происходившие в жизни советской деревни, остро и драматично показаны в фильмах «Простая история» (1960) Ю. Егорова, «Дело было в Пенькове» (1958) С. Ростоцкого, «Отчий дом» (1959) и «Когда деревья были большими» (1962) Л. Кулиджанова.

Крупным событием в кино 60-х годов стал фильм «Председатель» (1965) режиссера *А. А. Салтыко́ва* (р. 1934) по сценарию Ю. Нагибина. Главную роль талантливого организатора колхозного производства — председателя Трубникова сыграл *М. А. Улья́нов* (р. 1927). За исполнение этой роли в 1966 г. он был удостоен Ленинской премии.

Во всех этих правдивых и остропроблемных фильмах с особой ясностью выступали новые, социалистические черты характеров советских людей.

Порадовали нас и кинокомедии этого периода: «Карнавальная ночь» (1956) и «Берегись автомобиля» (1966) Э. Рязанова, «Неподдающиеся» (1959) и «Девчата» (1962) Ю. Чулюкина, «Жених с того света» (1958) и «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» (1965) Л. Гайдая, «Я шагаю по Москве» (1964) и «Не горюй» (1971) Г. Данелия.

Актуальные темы современности звучат в фильмах М. Калатозова «Неотправленное письмо» (1960), Ю. Райзмана «А если это любовь?» (1962), С. Герасимова «Люди и звери» (1962) и «Журналист» (1967). С интересом была встречена картина М. Ромма «Девять дней одного года» (1962), посвященная ученым-физикам. А. Баталов в роли Гусева показал ученого необычайного таланта, жертвующего своей жизнью ради научного открытия. Роль его друга — Куликова исполнил И. Смоктуновский. Это совсем иной человек, но и он талантлив, принципиален, предан дружбе и науке. Большой успех у зрителей имел фильм Ю. Райзмана «Твой современник» (1968).

В. И. Ленин говорил, что социалистическая культура создается на основе расцвета культур всех народов — больших и малых, развитых и временно отстающих. Советское государство — союз равноправных социалистических республик — стремится к тому, чтобы каждый народ имел свою литературу, искусство, в том числе и кино. Огромную роль в создании национальных кинематографий сыграли мастера: В. Р. Гардин на Украине, Ю. В. Тарич в Белоруссии, И. Н. Перестиани в Грузии, Д. Н. Бассалыга, А. Г. Усольцев в Средней Азии.

Особого расцвета национальные кинематографии достигли в 60—70-х годах. Сейчас они выпускают более половины всех советских фильмов, причем снимаются эти фильмы на национальных языках и сразу же дублируются на русский. Работают все киностудии в контакте между собой, обмениваются режиссерами, композиторами, актерами, составляют общие тематические планы, совместно выступают на международной арене. Поэтому мы говорим не о группе кинематографий, а о *единой многонациональной советской кинематографии*.

Почти во всех областных центрах РСФСР имеются киностудии хроники, а художественные киностудии — в Москве, Ленинграде и Свердловске. Русская кинематография следует традициям русской литературы, часто обращается к ее классическим произведениям. «Война и мир» С. Бондарчука, «Братья Карамазовы» (1969) И. Пырьева, «Преступление и на-

Кадр из фильма «Война и мир». Режиссер С. Ф. Бондарчук. 1966—1967. В роли Наташи Ростовой Л. Савельева.

И. М. Смоктуновский и А. В. Баталов в фильме «Девять дней одного года». Режиссер М. И. Ромм. 1962.

Кадр из киноэпопеи «Освобождение». Режиссер Ю. Н. Озеров. 1970—1972 *(внизу)*.

казание» (1970) Л. Кулиджанова — далеко не полный перечень обращений русского советского кино к классической литературе.

Среди советских режиссеров 60—70-х годов особое место заняло творчество *В. М. Шукшина́* (1929—1974) — художника необычайно разностороннего. Прежде всего, он писатель, создатель романов о Степане Разине и коллективизации в Сибири, а также ярких рассказов о делах и людях современности. Шукшин был и превосходным актером, сыгравшим главные роли в фильмах «Два Федора» (1957) М. Хуциева, «У озера» (1970) С. Герасимова. И наконец, он режиссер, поставивший по собственным сценариям фильмы «Живет такой парень» (1964), «Ваш сын и брат» (1965), «Печки-лавочки» (1972), «Калина красная» (1974). В первых трех фильмах, состоящих как бы из отдельных киноновелл, показана жизнь тружеников современной деревни. Это умные, зоркие зарисовки человеческих характеров. В последнем фильме Шукшина — «Калина красная» — с большой силой показана борьба бывшего преступника за возвращение в светлый мир труда.

Интересны фильмы *Г. А. Панфи́лова* (р. 1921) «В огне брода нет» (1968), «Начало» (1970), «Прошу слова» (1976), в которых главную роль сыграла актриса И. Чурикова.

Среди наиболее значительных советских фильмов нужно назвать многосерийную эпопею о Великой Отечественной войне «Освобождение» (1970—1972) *Ю. Н. О́зерова* (р. 1921) по сценарию Ю. Бондарева, Ю. Озерова, О. Курганова. В фильме дана правдивая эпическая картина битв, сыгравших решающую роль в сокрушении фашизма: сражений на Курской дуге («Огненная дуга»), на Днепре («Прорыв»), битва за освобождение Белоруссии, Польши («Направление главного удара») и, наконец, штурма Берлина («Битва за Берлин» и «Последний штурм»). Впечатляют сцены, в которых показано, как рождались смелые стратегические замыслы, приведшие к разгрому гитлеровской военной машины. «Киноэпопея «Освобождение» была удостоена Ленинской премии (1972).

Высокому подвигу советских людей в Великой Отечественной войне посвящены фильмы «А зори здесь тихие...» (1972) С. Ростоцкого по повести Б. Васильева, «Они сражались за Родину» (1975) С. Бондарчука по роману М. Шолохова, «Белорусский вокзал» (1971) режиссера А. Смирнова по сценарию В. Трунина.

Фильмы «Монолог» (1973) режиссера И. Авербаха, «Последняя встреча» Б. Бунеева, «Старые стены» (1975) В. Трегубовича, «Самый жаркий месяц» (1975), «Собственное мнение» (1976) Ю. Карасика и другие посвящены производственным проблемам современности. Особенно глубоко раскрыт духовный мир современного рабочего-коммуниста в фильме «Премия» (1975) режиссера С. Микаэляна по сценарию А. Гельмана.

Вопросы морали, взаимоотношений поколений, самосознания молодежи поднял С. Герасимов в фильме «Дочки-матери» (1975). Удачный опыт по созданию научно-фантастического фильма о полетах в иные галактики осуществил А. Тарковский в фильме «Солярис» (1972). Много споров вызвал фильм А. Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных» (1974), где в сложной поэтической форме решаются вопросы любви, верности, семейного счастья.

Немало удачных кинокартин посвящено исторической тематике. Об истории Украины рассказал фильм «Захар Беркут» (1972) режиссера Л. Осыки. Бессмертную поэму Фирдоуси «Шахнаме» таджикский режиссер Б. Кимягаров превратил в несколько романтических, красивых и поучительных фильмов. Молодой туркменский режиссер Б. Мансуров в фильме «Состязание» (1964) воспел старинный народный обычай — состязание певцов. Поэтические комедии о недавнем прошлом создали братья Шенгелая: Георгий — музыкальную — «Мелодии Верийского квартала» (1974), а Эльдар — фантастическую — «Чудаки» (1974).

Наибольшее внимание кинематографистов союзных республик привлекают темы Великой Отечественной войны и современности. О подвигах старо-

Кадр из фильма «Калина красная». В *центре*: режиссер и исполнитель главной роли В. М. Шукшин. 1974.

Кадр из фильма «Премия». Режиссер С. В. Микаэлян. 1975 (*справа*).

Режиссер фильма «Белый пароход» Б. Шамшиев и исполнитель главной роли Нургазы Садыгалиев. 1975.

го грузинского крестьянина, ушедшего на фронт вслед за своим сыном, горячо, драматично повествовали режиссер Р. Чхеидзе и артист С. Закариадзе в фильме «Отец солдата» (1965). Бессмертному подвигу казахской девушки-пулеметчицы посвящен фильм «Песнь о Маншук» (1969) М. Бегалина. О любви и верности жены солдата рассказали туркменские мастера Х. Нарлиев и М. Аймедова в поэтическом фильме «Невестка» (1972). Трагические столкновения на Украине в последние месяцы войны драматично показаны Ю. Ильенко в фильме «Белая птица с черной отметиной» (1970). Режиссер В. Жалакявичус в фильме «Никто не хотел умирать» (1966) показал борьбу за укрепление Советской власти в Литве. Режиссер Т. Левчук поставил на киевской киностудии им. А. Довженко трилогию о Ковпаке.

Лиричные, светлые фильмы о современной молодежи «Влюбленные» (1970) и «Нежность» (1967) создал в Узбекистане Э. Ишмухамедов. Перемены в жизни киргизских скотоводов отражены в тонком, чуть печальном фильме Т. Океева «Небо нашего детства» (1967). О жизни киргизской семьи рассказывает фильм режиссера Б. Шамшиева «Белый пароход» (1975). О неотвратимости смены старого новым повествует В. Дербенев в фильме о молдавском селе «Последний месяц осени» (1965). Грузинский режиссер О. Иоселиани в фильмах «Листопад» (1966) и «Жил певчий дрозд» (1972) средствами тонкой, иронии показал характеры своих современников.

Вся история советского кино говорит о его идейной монолитности, о народности, о сознательном стремлении участвовать в строительстве коммунизма. Советскому кино идейно и творчески близко творчество лучших художников социалистических и развивающихся стран, а также творчество передовых мастеров буржуазного кино, стремящихся преодолеть реакционную идеологию империализма. Советское кино возглавило уверенное движение социалистического киноискусства по экранам мира.

Не меркнет национальное своеобразие советских фильмов, развивается и крепнет их социалистическая идейность. Весь исторический опыт, вся история советского кино неоспоримо говорят о том, что многонациональное советское кино уверенно идет по пути, намеченному В. И. Лениным, по пути творческого взаимодействия и все большего сближения всех социалистических кинематографий.

Так в общих творческих усилиях художников разных поколений, разных почерков, разных индивидуальностей движется вперед, овладевает новыми и новыми изобразительными средствами, проникает в новые и неизведанные области действительности могучее и народное искусство — советское кино.

Коммунистическая партия считает кино своим верным и действенным помощником в деле воспитания трудящихся.

Зарубежное послевоенное кино

Кино социалистических стран

Кинематография стран социализма очень молода, ей немногим больше 30 лет. Однако ее столь краткая история интересна и многообещающа.

Главным, определяющим в развитии киноискусства всех социалистических стран стало стремление художников воскресить в своих картинах страницы героической борьбы народа за независимость, рассказать о национальных героях, показать произошедшие социальные преобразования, создать образ современного человека — творца новой жизни.

Збигнев Цибульский в фильме «Пепел и алмаз». Режиссер А. Вайда. 1958. ПНР (*слева*).

Даниель Ольбрыхский в фильме «Березняк». Режиссер А. Вайда. 1972. ПНР.

Кадр из фильма «Мне было девятнадцать». Режиссер К. Вольф. 1967. ГДР (*слева*).

Кадр из фильма «Любовь». Режиссер Л. Стайков. 1971. НРБ.

Кадр из фильма «Семья Тоот». Режиссер З. Фабри. 1971. ВНР (*слева*).

Кадр из фильма «Соколово». Режиссер О. Вавра. 1974. ЧССР.

После установления народной власти кинематографисты получили возможность создавать подлинно народные, значительные по темам произведения, обогащать свое творчество смелыми поисками острой, выразительной формы. В результате фильмы социалистических стран получили широкое признание и на мировом экране. Теперь в каждой из стран социалистического содружества мы встречаемся с сильным отрядом кинематографистов, имена которых широко известны во всем мире.

Кинематография *Народной Социалистической Республики Албании* начала свое развитие с кинохроники, в 50-х годах стали выпускаться документальные фильмы. В 1952 г. в Тиране была создана киностудия «Новая Албания». Первый опыт в области художественной кинематографии — фильм «Великий воин Албании Скандербег», созданный албанскими кинематографистами в содружестве с советскими мастерами (1954, режиссер С. И. Юткевич). С 1958 г. выпускаются художественные полнометражные фильмы («Тана», «Земля в пламени» и др.). Албанские кинематографисты создают и научно-популярные фильмы.

На II Московском международном кинофестивале Главным призом был отмечен фильм *Народной Республики Болгарии* «Как молоды мы были» (1961) режиссера *Бинки Желе́зковой* (р. 1923). Наиболее известные болгарские фильмы связаны с освободительным и революционным движением, с движением Сопротивления в годы второй мировой войны: «Калин Орел» (1950; режиссер Б. Борозанов) — о героическом прошлом болгарского народа; «Тревога» (1951; режиссер З. Жандов) — о борьбе болгарского народа против фашизма; «Герои Сентября» (1954; режиссер З. Жандов) — о Сентябрьском народном вооруженном восстании 1944 г., когда болгарский народ сверг монархо-фашистский режим. Теме борьбы с фашизмом посвящены также болгарские фильмы: «Бедная улица» (1960; режиссер Х. Писков), «Плененная стая» (1962; режиссер Д. Мундров). Больших идейно-творческих успехов добилась болгарская кинематография в 70-е годы. Фильмы Х. Христова «Наковальня или молот» и «Последнее лето», Е. Захариева «Дачная местность», М. Андонова «Козий рог», Л. Стайкова «Поправка к закону об охране государства», Р. Вылчанова «Следователь и лес» отмечены

Кадр из фильма «Битва на Неретве». Режиссер В. Булайич. 1969. СФРЮ.

Кадр из советско-кубинского фильма «Я — Куба!». Режиссер М. К. Калатозов. 1964 *(справа)*.

Кадр из фильма «Комиссар полиции обвиняет». Режиссер С. Николаеску. 1973. СРР.

Кадр из фильма «Прозрачный Тамир». Режиссер Р. Доржпалам. 1973. МНР (*справа*).

Кадр из фильма «Фронт зовет». Режиссер Фам Ки Нам. 1973. СРВ.

Кадр из фильма «Девушка-цветочница». Режиссеры Пак Хак, Цой Ик Гю. 1973. КНДР (*справа*).

разнообразием тематики, жанров, высоким мастерством. Интересно развивается в Болгарии мультипликация.

Особое место в болгарском кино занимают фильмы, поставленные совместно с советскими кинематографистами: «Герои Шипки» (1955), «Урок истории» (1957), «Накануне» (1959).

В Венгрии кинематограф появился в 1908 г., но подлинное развитие национальная кинематография получила в послевоенный период. Среди первых фильмов *Венгерской Народной Республики* — фильм режиссера *Гезы Ра́дваньи* (р. 1895) «Где-то в Европе» (1947). В нем рассказывается о беспризорных детях периода второй мировой войны. Историю жизни бедного крестьянина правдиво показал в картине «Пядь земли» (1948) режиссер *Фридьеш Бан* (р. 1902).

Фильмы «Анна Сабо» (1949), «Счастье Каталины Киш» (1950), «Будапештская весна» (1955), поставленные режиссером *Феликсом Ма́риашши* (1919—1973), знаменовали собой начало нового этапа в истории венгерского кино. Особенностью современного кино Венгрии является его проблемность, стремление к правдивому показу драматических моментов в жизни народа. Один из крупнейших мастеров Венгрии — режиссер *Зольтан Фа́бри* (р. 1917), лауреат премии им. Л. Кошута, создал такие проблемные картины, как «Карусель» (1956), «Господин учитель Ганнибал» (1956), «Два тайма в аду» (1961), «Дневная тьма» (1963), «Двадцать часов» (1964), «После сезона» (1966), «Ребята с улицы Пал» (1969), «Семья Тоот» (1971), «Неоконченная фраза» (1974). Во всех этих фильмах глубоко анализируются исторические события, поднимаются важные проблемы современности.

В венгерском кино работают режиссеры А. Ковач, М. Янчо, И. Сабо, И. Гал, П. Золнаи, Ф. Коша.

Широко развиты все виды киноискусства в *Германской Демократической Республике*.

Первой игровой картиной, снятой в послевоенные годы, была «Убийцы среди нас» режиссера *Вольфганга Шта́удте* (р. 1906). В основе фильма — драматическая история людей, не сразу осознавших бесчеловечную жестокость фашизма и понявших свою ответственность за содеянные нацистами преступления. В фильме «Коричневая паутина» (1949) того же режиссера исследовались корни фашизма, раскрыва-

лась психология обывателей, думающих только о собственном благополучии.

Для фильмов, снятых в ГДР в 50-е годы, был характерен жанр политического памфлета. Наиболее удачными фильмами, поставленными на киностудии «ДЕФА», были «Верноподданный» (1951) режиссера В. Штаудте, «Брак в тени» (1947), «Пестроклетчатые» (1949), «Совет богов» (1950) режиссера *Курта Ме́тцига* (р. 1911). С большим успехом шли на советском экране фильмы К. Метцига «Эрнст Тельман — сын своего класса» (1954), «Эрнст Тельман — вождь своего класса» (1955).

Интересно творчество режиссера *Конрада Во́льфа* (р. 1925). Он ставит картины большого социального значения: «Лисси» (1957), «Профессор Мамлок» (1961), «Мне было девятнадцать» (1967). Последняя картина автобиографична: режиссер, как и герой его фильма, прошел в рядах Советской Армии весь путь от Москвы до Берлина. Совместно с советскими кинематографистами Вольф осуществил постановку двухсерийного фильма «Гойя, или Тяжкий путь познания» (1971) по роману Л. Фейхтвангера.

С успехом шли на экранах фильмы киностудии «ДЕФА» «Капитан из Кёльна» (1956; режиссер З. Дудов), «Голый среди волков» (1963; режиссер Ф. Бейер), документальные фильмы А. и А. Торндайк «Операция «Тевтонский меч» (1958), «Русское чудо» (1963). Приобрели известность многосерийные телевизионные картины студии «ДЕФА».

Ядром кинематографии *Польской Народной Республики* стала группа документалистов, прошедших путь от Сталинграда до Варшавы вместе с Советской Армией. Позднее появились игровые фильмы. Они были, как правило, посвящены войне, движению Сопротивления: «Запрещенные песенки» (1947) *Леонарда Бучко́вского* (1900—1967), «Последний этап» (1948) *Ванды Якубо́вской* (р. 1907).

В середине 50-х годов выдвигается группа молодых режиссеров: Е. Кавалерович, А. Мунк, А. Вайда. Война, оккупация, Сопротивление остаются главными темами творчества и для этого поколения кинематографистов.

В числе лучших фильмов *Ежи Кавалеро́вича* (р. 1922) — «Целлюлоза» (1954), «Настоящий конец большой войны» (1957), «Поезд» (1959), «Мать Иоанна от ангелов» (1961).

В творчестве *Анджея Му́нка* (1921—1961) особое значение имеют фильмы: «Человек на рельсах» (1957), «Героика» (1958) и «Пассажирка» (1963), законченный уже после гибели Мунка.

Лучшие фильмы *Анджея Ва́йды* (р. 1926) тоже посвящены Сопротивлению: «Поколение» (1955), «Канал» (1957), получивший мировую известность «Пепел и алмаз» (1958), «Летучая» (1959), «Пейзаж после битвы» (1970). В этих произведениях показываются незабываемые трагические события военных лет. В картинах «Невинные чародеи» (1960), «Любовь в 20 лет» (1962) Вайда обращается к проблемам современной молодежи. Много внимания Вайда уделяет театру и экранизации классики. Им поставлен фильм «Пепел» (1965) по роману С. Жеромского, «Свадьба» (1972) по пьесе С. Выспяньского. Фильм Вайды «Земля обетованная» получил Главный приз на IX Московском кинофестивале 1975 г.

В *Социалистической Республике Румынии* кинематография развивается в тесном содружестве с литературой и театром. Пьесы Й .Л. Караджале, романы М. Садовяну стали основой лучших румынских фильмов. В 1950 г. около Бухареста был построен киноцентр «Буфтя».

Среди фильмов, выпущенных румынскими студиями, наиболее удачны: «Пылающая река» (1959), «Лес повешенных» (1964) режиссера *Ливиу Чулея* (р. 1923); «Жажда» (1961), «Даки» (1966), «Комиссар полиции обвиняет» (1973) режиссера *Сержиу Николаеску* (р. 1931), советско-румынский фильм «Туннель» (1967) режиссера *Франчиска Мунтяну* (р. 1924). Особое место в румынском кино занимает творчество режиссера *Йона Попеску-Гопо* (р. 1929)— создателя мультипликационных фильмов.

Одним из первых режиссеров *Чехословацкой Социалистической Республики* был *Отакар Ва́вра* (р. 1911). Творческую деятельность он начинал до войны (фильм «Мы живем в Праге», 1933). Одновременно с Ваврой снимает игровые фильмы режиссер *Мартин Фрич* (1902—1968).

К числу лучших картин второй половины 40-х годов можно отнести фильмы: «Немая баррикада» (1949), «Кракатит» (1948) режиссера О. Вавры, «Прорыв» (1946) режиссера *Карела Сте́клы* (р. 1903), «Закаленные» (1950) режиссера М. Фрича.

В 60—70-х годах с успехом шли на экранах фильмы «...И передайте привет ласточкам» (1972) режиссера *Я. Йиреша* (р. 1935), «Ключ» (1971) *В. Че́ха* (р. 1914), «Покушение» (1964) *Й. Се́квенса* (р. 1922), «Дни предательства» (1973), «Соколово» (1974) О. Вавры.

В стране работает несколько студий игровых фильмов: «Баррандов-фильм», «Братислава-Колиба», студия детских фильмов в Готвальдове, студия короткометражных фильмов в Праге.

Начиная со второй половины 40-х годов главной темой кино *Социалистической Федеративной Республики Югославии* стало движение Сопротивления. Поистине всенародный размах партизанского движения, развернувшегося в Югославии во время второй

мировой войны, стал основой фильмов «Погоня» (1956) и «Их было двое» (1955) режиссера *Ж. Скригина* (р. 1903), «Девятый круг» (1960) режиссера *Ф. Штиглица* (р. 1933). В конце 60-х — первой половине 70-х годов в кино пришли новые режиссеры, но и в их творчестве тема героического Сопротивления осталась главной. К числу наиболее значительных картин о партизанском движении относятся «Козара» (1962) и «Битва на Неретве» (1969) режиссера *В. Булайича* (р. 1928), «Прерванная свадьба» (1971) режиссера *В. Павловича*, «Велосипедисты» (1970) режиссера *П. Джорджевича*, «Ужицкая республика» (1974) режиссера *Ж. Митровича*.

В конце 70-х годов в Югославии стали преобладать фильмы на темы современности. Среди режиссеров, разрабатывающих современные темы в художественных фильмах, наиболее выделяются Б. Драшкович, А. Врдоляк, К. Папич, Ф. Шкубоня.

В Югославии успешно развивается документальная и мультипликационная кинематография.

Искусство кино *Социалистической Республики Вьетнам* родилось в жестоких боях против империалистов-колонизаторов. Первыми появились документальные фильмы. Это была хроника, запечатлевшая подвиги народа на войне. В 1948 г. был снят первый киножурнал «Бой за Мак Хоа», положивший начало развитию документального кино. В начале 50-х годов сняты документальные фильмы «Победа на Северо-Западном фронте», «Защита одной деревни», «Победа под Дьенбьенфу», посвященные вооруженной борьбе народа и строительству социализма в Северном Вьетнаме. В 1951—1952 гг. было организовано 100 передвижных кинобригад, которые регулярно обслуживали население. В 1958 г. была создана киностудия в Ханое, и в 1959 г. режиссерами *Нгуен Хонг Нги* и *Фам Фиеу Зан* снят первый художественный фильм «На берегах одной реки». Среди фильмов 60—70-х годов наиболее интересны фильмы «Апельсиновый сад» (1960; режиссер *Фам Ван Хоа*), «Памятный подарок погибшего» (1961; режиссеры *Хонг Нги* и *Хиеу Зан*), «Синичка» (1962; режиссер *Нгуен Ван Тхонг*), «Молодой боец» (1966; режиссеры *Хай Нинь* и *Нгуен Дак Хинь*), «Лес девушки Тхам» (1970; режиссер Хай Нинь). Режиссеры и операторы СССР, ГДР, Венгрии, Польши оказали творческую помощь молодой вьетнамской кинематографии. В СРВ работают киностудии художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов. Присущие вьетнамской национальной культуре и искусству артистизм, пластичность делают фильмы СРВ особенно привлекательными.

Первым художественным фильмом *Китайской Народной Республики* был фильм режиссера *Ван Биня* «Мост» (1949) — о героическом труде китайских рабочих. В 50-х годах были поставлены фильмы «Дочери Китая» режиссеров *Лин Цзы-фэна* и *Чжай Цяна*, «Седая девушка» режиссеров Ван Биня и *Чжан Шуй-хуа*, «Моление о счастье» режиссера *Сан Ху*. К концу 50-х годов в Китае работали 33 студии. Из них 11 студий выпускали полнометражные художественные фильмы. Значительное место занимала экранизация классики. Позднее производство фильмов было резко сокращено.

В 1948 г. после создания *Корейской Народно-Демократической Республики* в стране появились реалистические национальные фильмы, отличающиеся серьезной проблематикой.

В годы войны, 1950—1953 гг., когда силы международного империализма и реакции пытались вооруженным путем ликвидировать КНДР, корейские кинематографисты выпустили фильмы «Юные партизаны» (1951) режиссера *Юн Ей Гю*, «Снова на фронт» (1952) режиссера *Чхон Сан Ина*. Крупным достижением кино КНДР 60-х годов стали картины «Феникс», «Друзья, пойдемте вместе с нами!», «Красный цветок», «Народный учитель».

Возникновение монгольской кинематографии относится к 1935 г. Первые фильмы *Монгольской Народной Республики* были в основном документальными. В 1937 г. был поставлен и художественный фильм «На краю света», за ним появились «Путь Норжмы», «Первый урок», «Случай на границе» и др. Советские кинематографисты руководили постановкой фильмов «Сын Монголии» (1936), «Степные витязи» (1945), «Его зовут Сухэ-Батор» (1942). Важные проблемы затронуты в фильмах «Прозрачный Тамир» (1973) режиссера *Равша Доржпалама*, «Жена» (1975) режиссера *Жаруна Бунтара*. Фильм Ж. Бунтара «Легенда об оазисе» (1975) посвящен становлению новой жизни.

Национальная кубинская кинематография родилась в первом десятилетии XX в. Снимались коммерческие фильмы: детективы и мелодрамы. Только в 1959 г., после победы народной кубинской революции и образования *Республики Куба*, кинематографисты получили возможность ставить картины подлинно народные, опирающиеся на национальные традиции; «Рассказы о Революции» (1961; режиссер *Т. Г. Алеа*), «Молодой повстанец» (1962; режиссер *Х. Г. Эспиноса*), «Люсия» (1970; режиссер *У. Солас*). В 1964 г. была осуществлена совместная с советскими киностудиями постановка фильма «Я — Куба!». В стране работает сильный коллектив документалистов.

Кино США и Западной Европы

Послевоенный период развития кинематографии всего мира характеризуется острой идеологической борьбой. Фильмы социалистического реализма, созданные в СССР и других странах социалистического содружества, лучшие фильмы развивающихся стран, гуманистические и реалистические фильмы передовых художников капиталистических стран противостоят мутному потоку буржуазной кинопродукции, призванной одурманивать массы зрителей. Наши идейные противники ожесточенно нападают на социалистическое кино и изощряются в изобретении всевозможных средств привлечения к своей продукции зрительских масс. Но эти ухищрения не могут скрыть существующее положение в буржуазной кинематографии, ее жестокие кризисы и серьезнейшие внутренние противоречия.

Кино США

Соединенные Штаты Америки долгое время были признанным лидером международного кинорынка. Голливудские кинокомпании выпускали больше фильмов, чем все остальные страны. После войны под видом «экономической помощи» поток американских фильмов обрушился на экраны всего мира.

Но столь успешно начавшееся вторжение прервал художественный и экономический кризис, потрясший Голливуд.

Преследованиям подвергаются кинематографисты, оружием своего искусства боровшиеся против фашизма и изъявлявшие симпатии к Советскому Союзу. Многие художники отходят от социальной борьбы, от острых проблем современности, углубляются в отображение болезненных процессов подсознания. В моду входят так называемые черные фильмы, воспевающие смерть, страдание, насилие.

Чаплина буржуазная пресса в эти годы атаковала за критику американского образа жизни. Великий американский кинематографист вынужден был навсегда покинуть США. Кроме Чаплина США покинули и некоторые другие режиссеры. Возвратились на родину французские режиссеры Клер и Ренуар.

Голливуд утратил свой международный престиж.

Во второй половине 50-х и начале 60-х годов подавляющее большинство экранов Запада занято коммерческими картинами, стремящимися оглушить, одурманить, запугать зрителя, не дать ему задуматься о завтрашнем дне, осознать успехи, достигнутые странами социализма.

Конкуренция с телевидением породила особый вид американского коммерческого кино — *фильмы-гиганты*. Это длинные (3—4 часа) и широкие (на 72-миллиметровой пленке), обязательно цветные, стереофонические картины, чаще всего на исторические (античные, средневековые) темы, с участием популярнейших актеров.

Голливуду противопоставили себя так называемые *«независимые»* режиссеры. Их скромные фильмы рассказывали о простых людях, их повседневных заботах и делах. Особенный успех имел фильм «Марти» (1955) *Делберта Ма́нна* (р. 1920) по сценарию П. Чаевского — о любви тихого, застенчивого торговца к девушке, которую с глубоким чувством играла Бетси Блэр. Но жизненные конфликты в этом и других фильмах Манна и Чаевского сглажены.

Более суровы драматург Р. Роуз и режиссер *Сидней Лю́мет* (р. 1924). Их фильм «Двенадцать рассерженных мужчин» (1957) — гневный рассказ о несправедливости и недемократичности американского суда. Все действие фильма происходит за столом присяжных заседателей, обсуждающих виновность подростка, подозреваемого в убийстве своего отца. Само собой разумеющийся приговор почти произнесен, но один из присяжных, которого вдохновенно сыграл прекрасный актер Генри Фонда, вовлекает одиннадцать своих коллег в сложный анализ социальных условий, бесчеловечного быта бедноты. Оправдательный приговор юноше звучит как обвинение американскому образу жизни.

К числу лучших американских фильмов, выпущенных в 50—60-х годах, относятся фильмы режиссера *Стэнли Кра́мера* (р. 1913). Они с огромным успехом шли на экранах всего мира. Его «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», 1958) — осуждение расизма. Двое беглецов из лагеря — белый и негр, скованные одной цепью, скрываются от погони. Бесчисленные опасности заставляют их помогать друг другу, и беглецы, а за ними и зрители убеждаются в равенстве рас, в том, что смелость, самоотверженность, благородство могут быть присущи людям любого цвета кожи.

В следующей картине Крамера — «На последнем берегу» (1959) — поставлен еще более сложный и острый вопрос — об угрозе атомной войны. Осуждение войны и надежда на разум человечества освещают этот трагический, философский фильм. «Пожнешь бурю» (1960) и «Процесс в Нюрнберге» (1962) — фильмы-диспуты, в которых Крамер осуждает мракобесие в США, говорит об ответственности фашистов за уничтожение людей. Наконец, в эксцентрической комедии «Безумный, безумный, безумный мир» (1963) режиссер показывает, как обезумел

Кадр из фильма «Оклахома как она есть». Режиссер С. Крамер. 1973 (*слева*).

Кадр из фильма «Погоня». Режиссер А. Пенн. 1966.

мир капитализма в погоне за наживой. Об этом же говорят гуманные фильмы Крамера «Благослови детей и зверей» (1971) и «Оклахома как она есть» (1973).

Постепенно киномонополии подчинили своему финансовому влиянию «независимых» режиссеров. В конце 60—70-х годов кинематография США наводнила экраны мира своими занимательными, но в большинстве случаев реакционными фильмами. Убийства, насилие, шантаж переполняют фильмы, содержащие зачастую расистские, антикоммунистические, милитаристские идеи.

Типична в этом смысле серия фильмов о Джеймсе Бонде, «агенте № 007 с правом на свободное убийство», создаваемая разными режиссерами. Кровавые сцены кошмарных преступлений переполняют фильмы многих американских режиссеров. Вместе с тем развивается реалистическая и гуманистическая тенденция в американском кино, работают прогрессивно мыслящие, критически настроенные художники — *Артур Пенн* (р. 1922; «Погоня», 1966; «Бонни и Клайд», 1967; «Большой маленький человек», 1970, и др.); *Сидней Поллак* (р. 1934; «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?», 1969); *Эл Ашби* (р. 1940; «Последний наряд», 1974); *Питер Богданович* (р. 1939; «Последний киносеанс», 1971, «Бумажная луна», 1972); *Френсис Форд Коппола* (р. 1939; «Разговор», 1974).

Кино западноевропейских стран

Кино Англии

Попыткам Англии наладить регулярное кинопроизводство мешал отъезд английских актеров и режиссеров в Голливуд. Тем не менее в послевоенный период англичане противопоставили стандартным американским фильмам серьезные и интересные экранизации классиков английской литературы. Шекспировские фильмы *Лоренса Оливье* (р. 1907; «Генрих V», 1944; «Гамлет», 1948; «Ричард III», 1955), фильмы *Дэвида Лина* (р. 1908; по Диккенсу «Большие ожидания», 1946; «Оливер Твист», 1948), экранизации пьес Оскара Уайльда и Бернарда Шоу режиссером *Антони Асквитом* (1902—1968) относятся к лучшим английским фильмам.

Английская кинокомедия стремилась углубленно рисовать человеческие характеры, строить оригинальные сюжеты, давать смелую социальную сатиру. «Карлтон Браун — дипломат» (1959, режиссеры Р. Боултинг и Дж. Боултинг), «Смех в раю» (1956, М. Дзампи), «Устами художника» (1958, Р. Ним) — образцы реалистической и остроумной комедии. В Англии создал три комедии и Чаплин: «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957) и «Графиня из Гонконга» (1967).

В 50-х годах внимание мировой кинематографической критики привлекла английская группа *«Свободное кино»*. Она начинала с документальных короткометражных фильмов, посвященных современности.

Интерес к простым людям, к социальным проблемам, резкое недовольство буржуазными порядками сблизили *Карела Рейса* (р. 1926), *Тони Ричардсона* (р. 1928), *Линдсея Андерсона* (р. 1923), *Джона Шлезингера* (р. 1926) и других «свободных» с литературной группой *«рассерженных»* — писателями Дж. Осборном, А. Силлитоу, Ш. Дилэни и другими. Поэтому группу «свободных» тоже называют *«рассерженными»*.

По сценарию Дж. Осборна режиссер Т. Ричардсон поставил фильм «Оглянись во гневе» (1958), а по пьесе Ш. Дилэни — «Вкус меда» (1961). Эти картины вместе с фильмами «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) К. Рейса, «Путь в высшее общество» (1958) Дж. Клейтона, «Такова спортивная жизнь» (1963) Л. Андерсона открыли новую страницу английского реалистического кино. Поиски положительного героя среди людей, ненавидящих замкнутый мир богачей, презирающих философию эксплуатации и обогащения, делают эти фильмы прогрессивным явлением в киноискусстве капиталистических стран.

Позже американским киномонополиям удалось подчинить себе английскую кинематографию, что повлияло на содержание и качество ее фильмов.

Кино Франции

Традиции реалистического искусства времен Народного фронта и Сопротивления оказали плодотворное влияние на французское послевоенное кино 1946—1950-х годов.

Жерар Филип в фильме «Фанфан-Тюльпан». Режиссер Кристиан-Жак. 1952.

Кадр из фильма «Оливер!». Режиссер К. Рид. 1968. В главной роли Марк Лестер (*справа*).

Рене Клема́н (р. 1913) поставил в 1946 г. замечательный фильм «Битва на рельсах» — об антифашистской борьбе железнодорожников. Простая, близкая к документальному кино манера режиссера позволила правдиво показать подвиги французских патриотов.

Среди лучших и фильмы Ж. П. Ле Шануа «Адрес неизвестен» (1950), «Папа, мама, служанка и я» (1954); Ж. Беккера — «Антуан и Антуанетта» (1946), «Золотой шлем» (1952); Л. Дакена — «Рассвет» (1948). С истинно французским, изящным остроумием эти фильмы честно говорили об общественной несправедливости, о трудностях, унижениях, которые приходится испытывать рядовому человеку в повседневной жизни.

Хранителем лучших традиций французского кино по-прежнему был *Рене Клер* (см. статьи «Кино 20-х годов в Европе» и «Зарубежное кино 30-х годов»). Возвратившись из Америки, он поставил несколько фильмов, различных по тематике и жанрам, но всегда отмеченных философским раздумьем о современности. В 1957 г. выходит его драма «Порт де Лила» («На окраине Парижа»), перекликающаяся с первой звуковой картиной Клера — «Под крышами Парижа». Она проникнута вниманием к жизни и психологии простых людей, сочувствием к ним, поэзией Парижа бедноты, Парижа богемы, Парижа рабочих окраин.

Интересно развивалось творчество и другого французского классика кино — *Марселя Карне́* (р. 1909). Тревожную, лихорадочную атмосферу послевоенной Франции он отразил в фильме «Врата ночи» (1946). В «Обманщиках» (1958) он с глубоким волнением заговорил о судьбах молодежи в капиталистическом обществе, отравленной индивидуалистическими настроениями, порожденными атомным психозом.

Тяготение лучших мастеров старших поколений к серьезной, социально значительной тематике сказалось и в фильмах о Сопротивлении («Приговоренный к смерти бежал», 1965, Р. Брессон), и в исторических фильмах («Красная гостиница», 1951, К. Отан-Лара; «Фанфан-Тюльпан», 1952, Кристиана-Жака), и в лучших экранизациях классики («Красное и черное», 1954, К. Отан-Лара; «Жервеза», 1956, Р. Клеман).

Именно в прогрессивных реалистических картинах расцвело дарование популярнейших киноактеров Франции — Жана Габена, Пьера Брассёра, Даниель Даррьё, Мишель Морган, Жерара Филипа.

В конце 50-х годов во Франции организовалась *«группа тридцати»*, куда вошли сначала 30, а затем более 100 молодых режиссеров. Они экспериментировали в области документального, мультипликационного и короткометражного игрового фильма, создавая нередко правдивые, искренние и даже остросоциальные значительные произведения. В этой группе выделялись *Альбер Ламори́с* (1922—1971) — автор очаровательного «Красного шара», сказки-поэмы о волшебстве красоты, о мечте, освещающей серую, скучную жизнь, и *Ален Рене́* (р. 1922) — автор страстных документальных фильмов «Герника» (1949) — об антифашистском панно Пикассо и «Ночь и туман» (1955) — об Освенциме.

Ален Рене стал одной из центральных фигур движения молодых кинематографистов Франции, названного *«новой волной»*. «Новая волна» не имела ни организационной, ни идейной общности. Молодые режиссеры, писатели, журналисты начали создавать фильмы, отражающие кризисное состояние молодежи в капиталистических странах. Таковы фильмы Франсуа Трюффо («400 ударов»), Жана Люка Годара («На последнем дыхании»), Алена Рене («Хиросима, моя любовь»).

Вслед за «новой волной» во Франции возникло движение, получившее название *«киноправды»*. Молодые документалисты стали применять метод *киноинтервью* со случайными прохожими и метод *скрытой камеры*, фиксирующей неорганизованную, естественно текущую жизнь. В своем творчестве они опирались на теорию и практику советского режиссера Дзиги Вертова (см. ст. «Советское кино 20-х годов»), заимствовав его термины *«киноправда»*, *«жизнь врасплох»*. Однако французские документалисты в своем стремлении к правде жизни совершили методологическую ошибку: отрицая отбор, трактовку, осмысление явлений жизни, они обрекли себя на натуралистическую безыдейность.

Это понял режиссер *Крис Марке́р* (р. 1921). Он умело применил интервью, скрытую камеру и другие новые приемы для отбора типичных явлений. Его «Прекрасный месяц май» (1963) дает широкую картину общественной жизни Парижа.

В 70-е годы во французском кино заметен застой. Ветераны Рене Клер, Жан Ренуар прекратили ра-

Кадр из фильма «Похитители велосипедов». Режиссер В. Де Сика. 1948 (*слева*).

Кадр из фильма «Рим, 11 часов». Режиссер Дж. Де Сантис. 1952. В главных ролях Л. Бозе и Р. Валлоне.

боту. Режиссеры «новой волны» прочно обосновались в коммерческом кино.

Кино Италии

Самым замечательным явлением в западном киноискусстве послевоенных лет стало творчество итальянских художников-реалистов. Родившееся в период сопротивления фашизму, оно было непосредственно связано с демократическим движением и социалистической идеологией. После войны это направление получило название *неореализма*.

В Италии, где господство фашизма длилось более 20 лет, борьба против двойной, итало-германской фашистской диктатуры приобрела общенародный размах, переросла в демократическую революцию. Некоторые молодые кинематографисты, связанные с Коммунистической партией Италии, еще в годы диктатуры Муссолини изучали произведения классиков марксизма и крупнейшего итальянского марксиста А. Грамши. На подпольных просмотрах они знакомились с лучшими произведениями советского кино. Сразу же после падения фашизма эти кинематографисты выступили с талантливыми и правдивыми фильмами, оказавшими плодотворное влияние на развитие прогрессивного мирового кино.

Правдиво, в простой и ясной, близкой к документальному кино форме итальянские неореалисты показывали жизнь трудящегося народа во всех ее сложных противоречиях как основу исторического процесса. Рабочие и безработные, крестьяне и батраки, интеллигенты и мелкие служащие стали подлинными героями экрана, их борьба, их солидарность определили содержание кинофильмов. Новое содержание неореалистических картин породило новую, свежую, яркую кинематографическую форму.

Неореализм неоднороден. Искусство левого крыла неореализма, поддерживаемого Итальянской компартией, вплотную сближается с методом социалистического реализма. Искусство правого крыла выражает сомнения и колебания мелкой буржуазии, деклассированной интеллигенции. Но в основе своей итальянский неореализм глубоко гуманен, прогрессивен и нередко поднимается до подлинной революционности.

Первым неореалистическим фильмом был «Рим — открытый город» (1945) режиссера *Роберто Росселли́ни* (р. 1906). Два героя — коммунист и священник — с одинаковым героизмом борются с немецкими оккупантами и трагически гибнут в неравной борьбе. Актриса *Анна Маньяни́* (1908—1973) создала незабываемый образ крестьянской женщины.

Вслед за этим фильмом последовали «Пайза» (1946) Роберто Росселлини — новеллы о партизанской войне с фашистами; «Земля дрожит» (1948) *Лукино Висконти* (1906—1976) — об изнурительном труде сицилийских рыбаков; «Трагическая охота» (1947) режиссера-коммуниста *Джузеппе Де Сантиса* (р. 1917) и другие произведения — главным образом о героических днях Сопротивления.

В 1948 г. вышел замечательный фильм *Витторио Де Си́ка* (1901—1974) «Похитители велосипедов». В этом фильме режиссер обнажает самую болезненную язву послевоенной Италии — безработицу. Судьба безработных, вынужденных хвататься за любую, даже самую невыгодную работу, решающихся порой на преступления, чтобы прокормить своих детей, показана в фильме с проникновенной правдивостью. Действие фильма разворачивается на улицах Рима, в мастерских, тратториях. Роли исполняют не актеры-профессионалы, а настоящие безработные, играющие выразительно, сильно. В 1958 г. 117 критиков признали этот фильм одним из 12 лучших фильмов всех времен и народов.

О тяжелой судьбе безработных Де Сика рассказывает и в двух последующих фильмах: «Чудо в Милане» и «Умберто Д.» (оба 1951). Несмотря на трагизм ситуаций, фильмы Де Сика оставляют чувство надежды, веры в человека, в человечество.

К лучшим неореалистическим фильмам относятся также трагикомедия Лукино Висконти «Самая красивая» (1951), яркие, гневные фильмы о бесправии батраков *Пьетро Джерми* (1914—1974) — «Под небом Сицилии» (1949) и «Дорога надежды» (1950), а также фильмы Джузеппе Де Сантиса «Нет мира под оливами» (1950) и «Рим, 11 часов» (1952).

Одновременно с этими фильмами появляется множество салонных комедий, детективов, античных драм, авторы которых ловко используют внешние приемы неореалистов. Начались разговоры о кризисе неореализма. Однако художники, близкие к рабочему движению, разделяющие позиции компартии Италии, сумели преодолеть кризис. «Крыша» (1956) Де Сика, «Машинист» (1956) Джерми, «Дорога длиною в год» (1958) Де Сантиса, «Генерал Делла Ровере» (1959) Росселлини трактуют важные политические проблемы, углубляют творческий метод неореа-

Кадр из фильма «Сакко и Ванцетти». Режиссер Дж. Монтальдо. 1971 (*слева*).

Кадр из фильма «Забриски-пойнт» Режиссер М. Антониони. 1970.

лизма, сближая его с социалистическим реализмом. В 60-х годах ведущее положение в итальянском кино занимают Феллини и Антониони — сложные, противоречивые художники.

Федерико Феллини (р. 1920) пришел в искусство как сценарист фильмов Росселлини и Джерми. Начав в 1952 г. самостоятельный режиссерский путь, Феллини первое время шел в русле неореализма.

Однако в 1954 г. он ставит фильм «Дорога» — о бродячих комедиантах, в котором отходит от реализма. И несмотря на гуманизм и поразительный талант актрисы *Джульетты Мазины* (р. 1921), фильм все же оставляет мрачное впечатление отчаяния и безнадежности. В последующих фильмах — «Ночи Кабирии» (1956), «Мошенничество» (1958) — Феллини вернулся к реалистическим сюжетам.

Вершиной творчества Феллини явился фильм «Сладкая жизнь» (1959). Это цепь новелл из жизни современного Рима, связанных воедино образом разменявшего свой талант, усыпившего свою совесть журналиста, которого с глубокой искренностью и мастерством играет артист *Марчелло Мастроянни* (р. 1923). В фильме показаны различные слои общества: буржуазия, аристократия, интеллигенция и богема. В фильме нет положительного героя, все его персонажи — люди или падшие, или униженные, глубоко несчастные, обуреваемые ужасом перед будущим. «Сладкая жизнь» — одно из сильнейших проявлений критического реализма в современном мировом киноискусстве.

В своем дальнейшем творчестве Феллини часто отходит от реализма, углубляясь в болезненную психику людей. И если в фильме «Восемь с половиной» (1962) Феллини исследует сложный духовный мир талантливого режиссера (в котором видны автобиографические черты), то в картине «Джульетта и духи» (1965) такому анализу подвергается психология богатой стареющей женщины. В последних своих фильмах — «Рим» (1972), «Амаркорд» (1974) — Феллини вновь вернулся к реализму и гуманизму.

Широкую известность на Западе получили фильмы *Микеланджело Антониони* (р. 1912). В «Хронике одной любви» (1950) он применил неореалистические приемы для описания традиционной любовной мелодрамы. В «Крике» (1957) он исследовал психологию рабочего, который под влиянием семейных неурядиц бросил родной поселок, стал скитаться и в конце концов покончил самоубийством. Последующие фильмы Антониони — «Приключение» (1959), «Ночь» (1960), «Затмение» (1962) и «Красная пустыня» (1964) — лишены четкой драматургической структуры. Однако режиссерское мастерство, умение раскрыть потаенные чувства персонажей, поразительное владение цветом (в «Красной пустыне») говорит об исключительной одаренности Антониони. В последних своих фильмах — «Забриски-пойнт» (1970), «Профессия — репортер» (1975) — Антониони вернулся к актуальным проблемам жизни буржуазного общества, критике его пороков.

Можно привести много фактов сложного, критического положения в итальянском кино 60—70-х годов, но несомненно то, что прогрессивные мастера продолжают борьбу, развивают традиции гражданственного реалистического искусства. В первую очередь надо сказать о Пьетро Джерми, поставившем две сатирические комедии: «Развод по-итальянски» (1961) и «Соблазненная и покинутая» (1964). Трагикомические ситуации, галерея верно схваченных типов, мастерство актеров М. Мастроянни и С. Сандрелли сделали эти картины настоящим событием.

Де Сантис в Югославии создал прекрасный фильм о рабочей солидарности «Дорога длиной в год» (1958) и в Советском Союзе — советско-итальянский фильм «Они шли на Восток» (1964), правдивую повесть об итальянских солдатах, вынужденных гибнуть в несправедливой войне.

Итальянский неореализм получает могучее пополнение в лице режиссеров, стремящихся по-новому, по-своему, но в традициях реалистического искусства решать большие, политически масштабные темы. Так в Италии родился *политический фильм*. Его лучшие представители — *Франческо Рози* (р. 1922), *Джилло Понтекорво* (р. 1919), *Карло Лидзани* (р. 1917), *Дамиано Дамиани* (р. 1922), *Элио Петри* (р. 1929), *Этторе Скола* (р. 1930) и другие прямо называют себя «детьми неореализма», «неореалистами сегодня». Их политические фильмы и трактуют историю революционного движения («Сакко и Ванцетти», 1971; режиссер *Джулиано Монтальдо*), и обличают фашистское владычество, и резко разоблачают реакционные силы. Творческие связи этих фильмов с киноискусством социалистического реализма несомненны. Многие из авторов политических фильмов — коммунисты.

Мощное влияние коммунистической партии, крепнущие связи с миром социализма сказались на распространении в итальянском кино прогрессивных идей и укреплении реалистических традиций. Популярнейшие и талантливейшие режиссеры возвращаются на позиции идейности и реализма. Об этом красноречиво говорят последние фильмы Антониони («Забриски-пойнт», «Профессия — репортер»), Феллини («Амаркорд»), Скола («Мы так любили друг друга», 1975).

Сложна и противоречива картина развития кино в капиталистических государствах. Трудно творить мастерам, когда производство фильмов, стоящее многие миллионы долларов, находится в руках монополий. Трудно конкурировать с ошеломляющими фильмами-гигантами, сеющими ужас, отчаяние, жестокость. Однако огромные капиталовложения, новейшая техника коммерческого реакционного кино уступают художественной правде, человечности и талантливости прогрессивных фильмов.

Кино стран Азии, Африки и Латинской Америки

Выход на международную арену уже существующих кинематографий, принадлежащих суверенным или полунезависимым государствам Азии, Африки и Латинской Америки, совпал с послевоенным рождением кино в колониальных и полуколониальных странах и их борьбой за независимость.

Кинематография Японии имеет давнюю историю. С 1903 г. производство фильмов в Японии развивалось по двум руслам — исторического и современного фильма.

Известность японскому кино принесли прогрессивные фильмы «независимых компаний». Основные темы послевоенного прогрессивного японского кино — трагедия Хиросимы и разруха. Крупнейший «независимый» кинорежиссер Японии — *Тадаси Имай* (р. 1912). Его фильм «А все-таки мы живем» (1951) взволнованно рассказывает о судьбе разоренного крестьянина. Эта картина осуждает мир эксплуатации в Японии и прославляет простого человека.

К началу 60-х годов под давлением монополистов «независимые компании» почти прекратили свое существование. Последним крупным успехом «независимых» был фильм режиссера и сценариста *Канэто Синдо* (р. 1912) «Голый остров» (1960) — поэтическое повествование без слов о жизни крестьянской семьи, возделывающей свое маленькое поле на пустынном безводном островке. Этот фильм получил Главный приз на II Международном кинофестивале в Москве в 1961 г.

Однако было бы неверно полагать, что в крупных кинокомпаниях не работают талантливые и честные люди. Так, всемирной известностью пользуется японский кинорежиссер *Акира Куросава* (р. 1910). Проработав несколько лет художником, ассистентом, затем сценаристом, он выступил в 1943 г. с фильмом «Сугата Сансиро». В 1951 г. большой приз на Венецианском кинофестивале получил фильм Куросавы «Расёмон», поставленный по двум новеллам известного писателя Р. Акутагавы. История о том, как в далеком прошлом разбойник убил самурая, рассказывается на экране четыре раза разными людьми, с разных точек зрения, и все рассказы опровергают друг друга. «Расёмон» как бы открыл для Европы японское кино, а последующие картины Куросавы заслуженно сделали его одним из популярнейших кинорежиссеров мира. Большой успех принесла ему картина «Дерсу Узала» по известной книге В. К. Арсеньева, которую он поставил на «Мосфильме» в 1975 г.

Рост национально-освободительного движения в 40-х годах, приведший к провозглашению Индии независимой республикой, усилил реалистические тенденции в индийском киноискусстве.

Широкую известность получил фильм «Два бигха земли» (1953) режиссера *Бимала Роя* (1909—1967), ставший новым этапом в истории индийского кино. Близкий по языку итальянский неореалистическим и японским «независимым» фильмам, он поэтически показал трудолюбие и благородство индийских крестьян, дал критическую оценку социальным противоречиям буржуазного общества. Среди прогрессивных кинематографистов Индии выделяется писатель, сценарист и режиссер *Ходжа Ахмад Аббас* (р. 1914), один из создателей советско-индийского фильма «Хождение за три моря» (1958), автор реалистических картин «Путник» («Ганга», 1953), «Мунна» (1954). Один из популярных кинематографистов Индии — режиссер, сценарист, продюсер и актер *Радж Капур* (р. 1924), автор фильма «Бродяга» (1951) и др. Сочетая мелодраматические и комедийные элементы, он создал много фильмов о судьбах крестьян-бедняков, попавших в большой город.

Кадр из фильма «Расёмон». Режиссер А. Куросава. 1951 (*слева*).

Кадр из фильма «Я — клоун». Режиссер и исполнитель главной роли Р. Капур. 1969.

Кадр из фильма «Почтовый перевод». Режиссер С. Усман. 1969 (*слева*).

Долорес Дель Рио в фильме «Мария Канделярия». Режиссер Э. Фернандес. 1944.

Следует отметить также творчество других режиссеров-реалистов *Сатьяджита Ре́я* (р. 1921) и *Мринала Се́на* (р. 1931), в фильмах которых ставятся актуальные социальные проблемы.

Киноискусство Индонезии, Бирмы, Шри-Ланки, Пакистана, Ирана развивается под влиянием индийского и американского кино. Однако в этих странах растет интерес к советскому и передовому европейскому киноискусству.

Кинематография молодых африканских государств делает еще только первые шаги. Лишь в Египте кинематография носит зрелый, профессиональный характер. После свержения короля Фарука и обретения египетским народом независимости кинематография начала бурно развиваться. Жестокие мелодрамы и семейные драмы с кровавыми развязками выдают голливудское влияние. Но в египетском кино есть режиссеры, которые ставят фильмы, посвященные истории и современным социальным и политическим проблемам. Среди них следует назвать *Юсефа Шахи́на* (р. 1926), фильмы которого «Борьба в долине», «Джамиля», «Земля» посвящены борьбе с колониализмом.

В Сирии, Ливане, Марокко, Алжире также работают киностудии, где за последние годы появились произведения, посвященные борьбе народов за свою независимость. Во многих фильмах ощущается плодотворное влияние советского кино.

За последние годы развивается кино и в независимых африканских государствах. Фильмы *Сембена Усма́на* (р. 1925; Сенегал) «Почтовый перевод», «Эмитай» получили широкое признание.

Среди кинематографий латиноамериканских стран ведущее место занимает мексиканская. В 40-х годах в Мехико образовалось творческое содружество кинематографистов под руководством режиссера *Эмилио Ферна́ндеса* (р. 1904). Этот коллектив создал ряд подлинно художественных фильмов, национальных по духу и по стилю. Наибольший успех имела их картина «Мария Канделярия» (1944) — повесть о гордой и любящей мексиканской женщине. За «Марией Канделярией» последовали «Рио Эскондидо», «Мексиканская девушка» («Палома»), «Сети» и многие другие. Особое место в мексиканском кино занял режиссер *Луис Бюнюэ́ль* (р. 1900) — испанец по происхождению. Участник гражданской войны в Испании, он вынужден был бежать от кровавой мести Франко. С 1946 г. Бюнюэль обосновался в Мексике, где поставил несколько фильмов, обративших на себя внимание международной кинокритики. Верность действительности и обличительный пафос приблизили картины Бюнюэля к школе итальянского неореализма. Особенно эта близость сказалась в фильме «Назарин» (1958).

В Аргентине среди потока посредственных музыкальных комедий своей суровой правдой выделилась картина режиссера *Уго Дель Карри́ля* (р. 1912) «Текут мутные воды» (1952). Талантливы фильмы и режиссера *Леопольдо́ Торре Ни́льсона* (р. 1924), например «Конец фиесты» (1960).

В Бразилии рождение кинематографии связано с именем режиссера *Альберто Кавалька́нти* (р. 1897), около четверти века проработавшего во французском и английском кино. На родине маститый режиссер воспитал многих молодых режиссеров, а сам создал фильм «Песни моря» (1954). В середине 50-х годов выдвинулся режиссер *Н. Перейра Дус Са́нтос* (р. 1930), в чьих фильмах «Рио, 40°» и других правдиво и сочувственно обрисована жизнь негритянской бедноты.

Борьба идей на экранах мира

В результате последовательной и целеустремленной внешней политики Советского Союза и других стран социализма происходят положительные изменения в международных отношениях. Но при этом идеологическая борьба не утихает, потому что мирное сосуществование не снимает главного противоречия современной эпохи — противоречия между капитализмом и социализмом. Естественно, что в современной идеологической борьбе кино как могучее средство воздействия на общественное сознание играет исключительно важную роль.

Как убедительно показал В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература», художник не может быть свободным от общества. В условиях капиталистического строя деятели искусства находятся в полной зависимости от правящего класса, от вкусов буржуазной публики.

Крупные капиталистические монополии, понимая огромную силу влияния киноискусства на зрителей, вкладывают огромные средства в производство фильмов, прославляющих буржуазный образ жизни, дающих моральное право на преступление и насилие. Еще более полувека назад В. И. Ленин указывал, что «кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес».

Важнейшая позиция, которую занимает киноискусство социалистического мира в идеологической борьбе, — это создание таких произведений, которые отражают коммунистические идеалы, раскрывают исторический смысл рождения новой человеческой личности. Фильмы социалистических стран отстаивают пролетарский гуманизм и интернационализм, вступают в острую, непримиримую борьбу с частнособственническими пережитками в сознании людей, утверждают социалистический образ жизни и мышления. Именно в этом главный смысл и значение лучших произведений советского киноискусства. Эти произведения разрушают фальшивую буржуазную пропаганду о жизни человека в странах социализма.

Бессмертные фильмы «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» Вс. Пудовкина еще в 20-е годы прорвали всяческие «санитарные кордоны», которые ставили им буржуазные правительства, и рассказали миру великую правду о пролетарской революции. «Чапаев» братьев Васильевых и «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана с огромной силой прозвучали в дни гражданской войны в Испании. Они раскрыли суть революционных преобразований в России и показали рождение нового человека. Эти и многие другие произведения социалистического реализма 20-х и 30-х годов явились для целого поколения советских людей той духовной опорой, которая помогала им в годы Великой Отечественной войны в борьбе с фашизмом.

В конце 50-х годов на мировом экране появились советские фильмы «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Судьба человека» С. Бондарчука, «Летят журавли» М. Калатозова, «Коммунист» Ю. Райзмана. Это было явление принципиальной важности. Не опустошенный человек, потерявший связи с обществом (эти герои в зарубежном кино изображаются нередко весьма впечатляюще), а человек, ощущающий свою кровную, духовную связь с миром, который он защищает, — таков герой этих произведений. Советские фильмы утверждали дружбу, взаимопомощь, доброту, верность долгу. По этим фильмам миллионы людей за рубежом судили о характере советского человека. Именно такие люди, как юный солдат Алеша Скворцов из «Баллады о солдате», остановили фашизм. Нравственное богатство героев советского кино поражало даже таких людей, глаза которых были засорены мифами буржуазной пропаганды. Эти и многие другие советские фильмы участвуют в идеологической борьбе. Например, фильм С. Бондарчука «Судьба человека» смотрели зрители более чем в 80 странах мира.

Фильм-эпопея «Освобождение» Ю. Озерова, взволнованно рассказывая о массовом героизме советских воинов, сокрушивших фашизм, вместе с тем вступил в идеологический спор с буржуазными фальсификаторами истории, которые в многочисленных кинофильмах о второй мировой войне принижают роль Советской Армии и всего советского народа в разгроме гитлеризма.

Очень часто на экранах Запада появляются фильмы, стремящиеся «опровергнуть» историческую необходимость Октября, кровную связь большевистской партии с массами. Многие буржуазные фильмы в искаженном виде изображают замечательных деятелей русской культуры, дают неверное представление о нашей стране, странах социализма. Целый поток так называемых «шпионских» фильмов внушает зрителям страх перед «происками красных» и служит силам, которые противятся разрядке международной напряженности.

Это прямые, так сказать лобовые, атаки антикоммунистов. Но есть и иные, более тонкие и сложные средства использования силы киноэкрана в интересах буржуазии и ее идеологии. Так, показывая фильмы о фантастических приключениях Тарзана, Фантомаса, Дракулы или зловещего Франкенштейна, буржуазные идеологи рекламируют их как безобидное средство развлечения. А в зрителях это вос-

Кадр из фильма «Баллада о солдате». Режиссер Г. Н. Чухрай. 1959. В главной роли В. Ивашов.

питывает пассивность, отвлекает их от подлинных, серьезных социальных вопросов.

В капиталистических странах люди живут в обстановке все обостряющихся классовых противоречий. Страх перед завтрашним днем не оставляет их. В самых широких кругах растет стремление к укреплению мира на земле, взаимопониманию между народами. Поэтому кинокомпании стали в последние годы финансировать и фильмы, содержащие попытки рассмотреть некоторые проблемы жизни человека в условиях капитализма в критическом плане. Правда, такая критика часто сводится лишь к изображению пороков человеческой личности.

Характерным явлением для западной кинематографии стало творчество тех художников, которые считают главной задачей искусства разработку чисто психологических проблем, проникновение «в суть человека», якобы не связанную с его социальным бытием (таковы, например, фильмы шведского режиссера И. Бергмана).

Буржуазные теоретики искусства в качестве героя выдвигают личность антиобщественную, так как она якобы противостоит буржуазной морали. Отсюда прославление анархистского своеволия. Отсюда фильмы-мифы, авторы которых публично заявляют, что они критикуют так называемое «потребительское» общество, но по существу демонстрируют деградацию человека. Реакционны по своей сути и те кинокартины, которые проникнуты идеей разочарования в человеке и лишены каких бы то ни было общественных идеалов.

Буржуазный кинематограф старается направить протест зрителей по ложному пути. Цель такой стратегии — скрыть истинную социальную роль буржуазного искусства. В этом отношении характерно творчество французского режиссера Ж. Л. Годара. В 50-х годах он заявил о себе как художник, показавший одиночество человека в буржуазном городе. В конце 60-х годов Годар сказал, что он создает политическое и даже революционное кино. Автор охотно критикует буржуазное общество, но при этом в его фильмах содержатся выпады и в другой адрес. В какой же? В адрес Французской коммунистической партии, т. е. самых последовательных борцов с капитализмом. Один критик справедливо заметил, что Годар научил молодых интеллигентов из буржуазных классов создавать «революционные» фильмы, которых не страшится буржуазия.

Однако духовная культура в капиталистическом обществе, расколотом на антагонистические классы, неоднородна. В последние годы за рубежом появился целый ряд фильмов реалистической и демократической направленности. Среди них можно назвать итальянские кинокартины, шедшие на наших экранах: «Признание комиссара полиции прокурору республики» режиссера Д. Дамиани, «Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений» режиссера Э. Петри, фильм Д. Монтальдо «Сакко и Ванцетти». Человек не песчинка в стихии враждебных ему сил, не существо, подвластное лишь подсознательным побуждениям: человек социально активен, он может и должен бороться за свое будущее, за будущее своего народа и всего человечества — таков лейтмотив этих и других фильмов *критического реализма*. Поворот к реализму виден и в творчестве таких сложных художников, как Антониони и Феллини.

Появились американские фильмы, продолжающие гуманистические и реалистические традиции кино этой страны 20-х и 30-х годов, традиции Ч. Чаплина, О. Уэллса, Дж. Форда. Среди них можно назвать шедшие на наших экранах фильмы «Безумный, безумный, безумный мир», «Оклахома как она есть» С. Крамера, «Погоня» А. Пенна, «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?» С. Поллака. Они показывают озабоченность американской интеллигенции судьбами «общества потребления».

На московских и ташкентских международных фестивалях шли многие прогрессивные фильмы США, Италии, Франции, Японии, стран Азии, Африки и Латинской Америки, противостоящие продукции буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений в кинематографии.

Социалистическому киноискусству нелегко пробить себе дорогу на экраны капиталистических стран. Американские киномонополии держат в своих цепких руках кинопрокат и кинотеатры не только в США, но и в странах Западной Европы.

Но тогда, когда советские фильмы, фильмы стран социалистического содружества проникают на зарубежный экран, они открывают зарубежному зрителю духовное величие человека нового мира, показывают жизнь в обществе, которому незнакомы социальное неравенство и несправедливость.

Телевидение

Искусство телевидения

Телевидение — самое молодое искусство. Но хотя оно только еще вырабатывает свои художественные средства, популярность его огромна. Миллионы людей отдают просмотру телевизионных передач большую долю своего свободного времени. Чем же так приковывает к себе телевидение? Прежде всего тем, что это не только искусство, но и средство массовой информации.

Слово «телевидение» (от греческого têle — «далеко» и латинского visio — «видение») многозначное. Оно служит и для обозначения специальной техники, с помощью которой изображение передается на значительные расстояния, и для передач, которые мы смотрим на экранах наших телевизоров.

Заслуга в изобретении техники телевидения принадлежит прежде всего профессору Петербургского технологического института *Б. Л. Розингу* (1869—1933), который в 1907 г. первым в мире изобрел электронную трубку, а в 1911 г. публично продемонстрировал опыт передачи изображения на расстояние.

Все 20-е и начало 30-х годов велась напряженная работа по совершенствованию передачи изображения на расстояние. В октябре 1931 г. в СССР приступили к опытным передачам, в ноябре 1934 г. — к регулярным, а в 1938 г. были пущены два первых телевизионных центра — в Москве и Ленинграде. В 30-е годы один за другим вступили в строй телевизионные центры в США, Германии, Англии и Франции. Но настоящее развитие телевидения началось лишь после 1945 г.

За короткий срок, в течение каких-нибудь нескольких десятков лет, телевидение не только выросло и окрепло, но и стало в один ряд с печатью, радиовещанием и кинематографом.

В настоящее время у нас в стране работает 131 телевизионная студия, программы которых принимаются на территории, где живет более 70% населения нашей страны. Связанные между собой с помощью кабельных и релейных линий, студии образуют сеть, которая помогает обмениваться передачами, ретранслировать их из одного города в другие. А спутники связи «Молния» и наземные станции-ретрансляторы образовали сеть, получившую название «Орбита». С ее помощью передачи Центрального телевидения могут смотреть жители самых отдаленных мест Крайнего Севера и Дальнего Востока (см. т. 5 ДЭ, статьи «Электрическая связь» и «На орбите — робот»). Создание же компактной передвижной телевизионной станции «Марс» позволило транслировать через спутники связи важные политические и общественные события практически из любой точки земного шара.

Сегодня жители Москвы смотрят 4 телепрограммы, а жители других городов — от 2 до 5, но недалек день, когда программ будет много. Суммарное время передач только одного Центрального телевидения более 45 ч в сутки. Всесоюзный Останкинский телецентр с его одной из самых высоких телебашен в мире (536 м) — это не только выдающееся сооружение, но это и гигантский творческий организм, в котором работают тысячи специалистов: сценаристов, режиссеров, операторов, художников, редакторов, инженеров, техников и т. д.

Телевизор сегодня — неотъемлемая принадлежность каждой семьи. Ведь телевидение — это окно в мир. С его помощью люди узнают, что нового произошло в их городе, стране, мире, что нового в науке, литературе, искусстве, спорте, т. е. оно выступает, прежде всего, *средством информации*. Кроме того, это самая массовая, обладающая большой эмоциональной силой трибуна: с ее помощью тысячи людей могут делиться своими мыслями, опытом, планами. Таким образом, телевидение служит *средством формирования общественного мнения*.

Телевидение — это и народный университет. Научно-популярные фильмы и передачи помогают расширить человеку свой кругозор, овладеть сокровищницей человеческой культуры, т. е. телевидение служит и *средством массового просвещения*.

Далее, телевидение выступает и как средство тиражирования и доставки на дом произведений других видов искусства и своих собственных. Поэтому телевидение сегодня — *самое массовое средство эстетического воспитания*.

И последнее, телевидение — *домашний клуб*. С его помощью можно отдохнуть, отвлечься от работы, организовать свой досуг.

Итак, телевидение служит средством массовой информации, пропаганды, просвещения, эстетического воспитания и организации досуга. В одних передачах преобладает одна функция, в других — другая, но тем не менее каждая передача выполняет их все. И хотя эстетическая функция находит наиболее яркое выражение в художественных передачах, она присуща и всем остальным.

Что же отличает телевидение от других видов искусства? Каковы его особенности, его специфика?

Первое — это *доступность*. Ведь с помощью телевизионных передач осуществляется общение между всеми членами общества, уровень образования которых далеко не одинаков. И поэтому, конечно, телепередачи должны быть доступными всем.

Вторая особенность телевидения — это *достоверность* сообщения. Телевизионная прямая передача рождает у зрителя иллюзию присутствия на месте,

где происходит событие. Между ним и действительностью нет посредника — интерпретатора. Ведь событие происходит в тот самый момент, когда его показывают, а это еще одно прекрасное качество телевидения, его называют *эффектом присутствия*.

Не менее ценное качество телевидения — это *личностный, индивидуальный характер общения* с тем, кто выступает с телеэкрана. Когда человек выступает по телевидению, хотя он и обращается одновременно к миллионам, каждому зрителю кажется, что он обращается именно к нему лично. А это делает разговор более конкретным, более интимным.

Еще одно важное качество, которое зритель очень ценит в телевидении, — это *удобство*. Ведь телепередачи можно смотреть в любой обстановке, везде и всюду.

Какие же программы предлагает своему зрителю телевидение? Передачи телевидения посвящены самой различной тематике, всесторонне освещают все без исключения области окружающей нас действительности. Телевидение дает возможность миллионам зрителей быть свидетелями важнейших событий: встреч глав правительств, визитов руководителей партии и правительства в зарубежные страны, подписания исторических документов, торжественных заседаний, парадов и демонстраций, полетов в космос, фестивалей искусств и международных спортивных чемпионатов. Всем памятны передачи о первом полете в космическое пространство Ю. Гагарина, о заседаниях XXV съезда КПСС, о празднованиях, посвященных 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и 50-летию создания Союза Советских Социалистических Республик. Телевидение стремится не только сделать зрителя участником важнейших событий, но и раскрыть богатый духовный мир советского человека, рассказать о его героических трудовых подвигах, о его лучших чертах характера. И все это находит выражение в самых различных типах передач. Назовем основные из них.

Прежде всего, это *бюллетень новостей*, например «Время» — главный выпуск новостей Центрального телевидения, который дополняется утренним, вечерним и ночным (по окончании передач) выпусками. Помимо них каждая республиканская, областная или городская студия выпускает свой бюллетень новостей.

Более подробному освещению отдельных сфер жизни посвящены *телевизионные журналы*, которые выходят с разной периодичностью (раз в неделю, в две недели, в месяц). Это, например, «Международная панорама», «Очевидное — невероятное», «Здоровье», «Кинопанорама», «Музыкальный киоск», «Спортивный дневник».

Если событие, тема или отдельная проблема имеют важное общественное значение и не могут быть полностью раскрыты в 5—10-минутной «странице» тележурнала, им посвящается отдельная передача. Она может быть решена в различных формах: или в форме *прямого репортажа*, когда телевизионные камеры установлены на месте событий, или в форме *беседы*, когда собранные в студии интересные люди ведут разговор, обсуждают, спорят об актуальных, важных проблемах, или в форме *документального фильма*.

Такие передачи чаще всего объединяются *рубрикой*, т. е. общим названием, например: «Ленинский университет миллионов», «Поиск», «Подвиг», «Клуб кинопутешествий», «В мире животных».

Среди документальных телефильмов, которые не входят в ту или иную рубрику и представляют собой самостоятельную программу, признание зрителей и критики получили «Расскажи о доме своем» В. Лисаковича, «Шахтеры» И. Беляева, «Труды и дни Терентия Мальцева» С. Зеликина, «Хирург Вишневский» М. Голдовской, «Хроника хлебного поля» Д. Лунькова, «Токарь» В Виноградова, «Зима и весна сорок пятого» С. Ждановой и Д. Фирсовой.

Большое место в телепрограмме занимают художественные передачи. Телевидение записало и показало миллионам зрителей интересные спектакли Большого театра, МХАТа, Малого театра, «Современника», выступления знаменитых музыкантов и зарубежных гастролеров. Особенно много делает телевидение для популяризации классических произведений киноискусства. Именно телевидение познакомило многих молодых зрителей с такими шедеврами мирового кино, как «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Чапаев» братьев Васильевых, «Трилогия о Максиме» Г. Козинцева и Л. Трауберга. Через определенный срок после выхода в кинопрокат все советские кинофильмы предоставляются для показа по телевидению. Но, кроме того, киностудии по заказу телевидения создают и телефильмы.

Основные типы художественных передач телевидения — это *телеспектакли, телеконцерты* и *телефильмы*.

В чем особенности каждой из этих форм?

Телеспектакль и телеконцерт могут передаваться прямо из театра или концертного зала — это передача по трансляции. Но они могут передаваться и из телевизионной студии. В студии театральный спектакль или концертную программу приспосабливают к специфическим требованиям телеэкрана, т. е. трансформируют. Такой вид передачи называют адаптацией. На телевизионных студиях создаются собственные оригинальные спектакли и концерты.

Выразительные средства у телевидения те же, что и у кинематографа. Это *план, ракурс, монтаж, цвет, темп, ритм.* Вместе с тем телеспектакль и телеконцерт отличаются от кинофильма весьма существенно. Во-первых, им свойственно реальное время и пространство. Так, если актеру по ходу спектакля нужно перейти из одного конца сцены в другой, он будет двигаться столько же времени, сколько и в жизни. А в кино это движение можно сократить до нескольких секунд, склеив изображения отдельных его моментов, т. е. в кино время и пространство условны.

Условия восприятия телефильма принципиально отличаются от восприятия кинофильма. В зрительном зале кинотеатра темно и человека окружает большое количество незнакомых ему людей. Полная тишина, отсутствие посторонних шумов и темнота помогают сосредоточиться. Реакция окружающих как бы заражает кинозрителя. У телевизора обстановка другая. Иные и взаимоотношения между зрителями. Обычно у телевизора собирается семья или друзья. Поэтому у телевизора царит обстановка *активного сопереживания.*

Небольшой размер экрана, а главное, те особенности телевидения, о которых мы уже говорили: реальное время и пространство, личностный характер общения, эффект присутствия и т. д. — диктуют и иное, чем в кино, соотношение между словом и изображением. В телевидении устной речи принадлежит бóльшая роль, и содержание художественного произведения в телевидении в большей мере раскрывается в диалоге, чем в действии.

Телевидение создает и свои собственные телефильмы. В них одновременно используются богатые возможности кино и сохраняются «эффекты» телевидения. Некоторые телефильмы специально строятся так, чтобы у зрителя создавалось впечатление, что он смотрит прямой репортаж из жизни. Популярностью у зрителей пользуются многосерийные фильмы, например: «Вызываем огонь на себя» и «Операция «Трест» С. Колосова, «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, «Как закалялась сталь» Н. Мащенко, «Адъютант его превосходительства» Е. Ташкова, созданные на киностудиях для ТВ.

Успех многосерийного повествования на телеэкране — результат относительного *постоянства телевизионной аудитории.* Из вечера в вечер перед экранами телевизора собираются одни и те же люди, они привыкают к постоянным персонажам, как привыкают к дикторам, комментаторам, ведущим. Постоянные герои становятся для них близкими, дорогими. Естественно, что зрителям хочется продлить эти встречи и узнать, а что же произошло с героями дальше. Телевидение идет навстречу этой потребности зрителей, и некоторые герои живут на телеэкране по многу лет.

Большое место в телевизионной программе занимают и эстрадные представления, среди которых наибольшей популярностью пользуются «Голубой огонек» и «Артлото»; игры и конкурсы, например «А ну-ка, девушки!»; многосерийные спектакли, например: «Наши соседи», «Следствие ведут знатоки», «Кабачок «13 стульев».

В телевизионной программе предусмотрены и передачи для детей и молодежи. Так, для дошкольников и младших школьников ведутся такие регулярные передачи, как «Спокойной ночи, малыши», «Умелые руки», «Выставка Буратино», «Приходи, сказка»; для школьников среднего и старшего возраста — «Костер», «Искатели», «Будильник», отдельные спектакли, концерты и фильмы; для молодежи — «От всей души», «Горизонт», «В эфире — молодость».

Телевидение — одно из чудес XX в., которое подарила миру научно-техническая революция. Однако было бы ошибкой думать, что оно уже раскрыло нам все свои тайны. Скорее всего, нас ждут в области телевидения еще более удивительные открытия. Уже сегодня известно, что в ближайшие десятилетия надо ждать принципиальных изменений в характере доставки телепрограмм. Дальнейшее развитие, несомненно, получит *антенное телевидение*, появится *непосредственное телевизионное вещание*, значительное развитие получит и *кабельное телевидение*, что позволит со временем каждому иметь дома *видеотелефон* (см. т. 5 ДЭ, ст. «Электрическая связь»).

И наконец, большое развитие, наверное, получит *кассетное телевидение.* Сегодня телезритель зависит от расписания телепрограммы. Передают его любимую серию, а он в это время на работе, в школе или должен готовить уроки. Кассету же с записью того или иного фильма, спектакля, концерта можно будет взять в библиотеке (возможно, их будут называть фильмотеками) или купить в магазине и составить свою домашнюю библиотеку любимых передач.

Но, пожалуй, самым революционным событием в развитии телевидения можно считать создание *любительской портативной телекамеры* с магнитной записью телеизображения. Это позволит каждому стать журналистом и художником телевидения. Телевизионное искусство станет поистине творчеством миллионов.

Справочный отдел

Что читать по искусству

Изобразительное искусство и архитектура

Изобразительное искусство и его виды. Архитектура

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. Сборник. В 2-х т. Изд. 3. М., «Искусство», 1976. Т. 1—575 с.; т. 2—719 с.
Ленин В. И. О литературе и искусстве. Изд. 5. М., «Худ. лит.», 1976. 827 с.
История русского искусства. Учебник для средних художественных учебных заведений. М., Акад. художеств СССР, 1961. 315 с. с ил.
История зарубежного искусства. Учебник для средних художественных учебных заведений. М., «Искусство», 1971. 359 с. с ил.
Алексеев С. С. О колорите. М., «Изобразит. искусство», 1974. 173 с. с ил.
Алексеев С. С. О цвете и красках. М., «Искусство», 1964. 53 с. с ил. (Б-ка начинающего художника).
Алексеева В. В. Что такое искусство? Цикл альбомов об изобразительном искусстве, искусстве декоративно-прикладном и архитектуре. Вып. I. М., «Сов. художник», 1973. 162 с. с ил.
Вып. I. Станковое искусство. О том, как изображают мир живописец, график и скульптор.
Рассказы о трех искусствах. Очерки. Авт.: Андреева М. В. и другие. Л., «Дет. лит.», 1975. 223 с. с ил.
Из этой книги вы узнаете о трех видах искусства: архитектуре, скульптуре, живописи.
Андроникова М. И. Об искусстве портрета. М., «Искусство», 1975. 326 с. с ил.
Антонова Л. В. Когда и как построен Эрмитаж. Для детей среднего и старшего школьного возраста. Л., «Сов. художник», 1968. 88 с. с ил. (Путешествия в прошлое по залам Эрмитажа).
Арбат Ю. А. Добрым людям на загляденье. Рассказы о мастерах народного искусства. М., «Дет. лит.», 1964. 174 с. с ил.
Арбат Ю. А. Русская народная роспись по дереву. М., «Изобразит. искусство», 1970. 199 с. с ил.
Вы узнаете о широкоизвестных промыслах Хохломы, Городца, Мстёры, Холуя, Загорска.
Бартенев И. А. От пирамид до современных зданий. М.—Л., «Искусство», 1962. 127 с. с ил.
Книга посвящена архитектурным стилям разных эпох.
Бродский Б. И. Каменные страницы истории. Рассказы об удивительных городах и знаменитых постройках. М., Детгиз, 1960. 237 с. с ил.
Варшавский А. С. Пелика с ласточкой. М., «Дет. лит.», 1971. 214 с. с ил.
В книге двенадцать документальных новелл о поисках и находках в искусствоведении.
Варшавский А. С. Подвиг художника. Очерки. М., «Сов. художник», 1965. 169 с. с ил. (Страницы истории искусства).
Книга посвящена художникам, открывавшим новые пути в искусстве: Рембрандту, Давиду, Репину, Гойе, В. Васнецову, Рюду, Н. Андрееву.
Варшавский А. С. Жемчужное ожерелье. М., «Дет. лит.», 1975. 223 с. с ил.
Книга о мировых архитектурных памятниках, об их истории, реставрации и сохранении.
Волков Н. Н. Мысли об искусстве. М., «Сов. художник», 1973. 136 с. с ил.

Советский художник-пейзажист рассказывает об акварельной живописи.

Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., «Сов. художник», 1963. 31 с. с ил.

Замечательный советский скульптор А. С. Голубкина делится мыслями о работе скульптора, дает практические советы начинающим.

Грязнов А. И. Федоскинские таланты. М., «Московский рабочий», 1970. 127 с. с ил.

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Очерки. Вып. 2. М., «Искусство», 1975. 344 с. с ил.

Книга посвящена искусству Северного Возрождения (искусству Нидерландов, Германии и Франции) XV—XVI вв., искусству Западной Европы XVII—XVIII вв. и искусству России XVIII в.

Долгополов И. В. Рассказы о художниках. М., «Изобразит. искусство», 1974. 591 с. с ил.

Елкин В. Н. Дерево рассказывает сказки. М., «Просвещение», 1971. 96 с. с ил.

Книга о народных умельцах и прославленных мастерах резьбы по дереву: А. С. Голубкиной, С. Т. Конёнкове, В. А. Ватагине и других.

Иванов В. С. Как создается плакат. М., Акад. художеств СССР, 1965. 62 с. с ил.

Искусство холуйской миниатюрной живописи. Л., «Художник РСФСР», 1975. 119 с. с ил.

Каменева Е. О. Какого цвета радуга. М., «Дет. лит.», 1975. 167 с. с ил.

Эта книга — словарь. В ней объясняются значения различных понятий в изобразительном искусстве.

Каменева Е. О. Твоя палитра. М., «Дет. лит.», 1967. 112 с. с ил. (Школьная б-ка. Б-чка пионера «Знай и умей»).

Для тех из вас, кто хочет стать художником, написана эта книга. В ней много ценных советов.

Ковтун Е. Ф. Что такое эстамп. Л., «Художник РСФСР», 1963. 95 с. с ил.

Котов В. Т. Государственный музей палехского искусства. Альбом. М., «Изобразит. искусство», 1975.

Кривицкий К. Е. Школьникам об эстетике. Книга для чтения. М., «Просвещение», 1975. 156 с.

Малая история искусств. Т. 1—5. М., «Искусство», 1972—1976.

Овсянников Ю. М. Перо Жар-птицы. Невыдуманные рассказы о том, как возникли и обрели всемирную славу русские народные промыслы резьбы по дереву и кости, миниатюрной скульптуры из глины, красочных лаковых изделий, как талантливые умельцы, сберегая вековые традиции, создают произведения, украшающие наш быт. М., «Сов. Россия», 1963. 191 с. с ил.

Островский Г. С. Перед загадками старых картин. М., «Дет. лит.», 1965. 126 с. с ил. (В мире прекрасного).

Об интересной и трудной работе художников и искусствоведов по установлению подлинности старых картин.

Павловский Б. В. В. И. Ленин и изобразительное искусство. Л., «Художник РСФСР», 1974. 84 с. с ил.

В книге рассказывается о произведениях изобразительного искусства, посвященных В. И. Ленину.

Рисунок и живопись. Руководство для самодеятельных художников. Изд. 3. М., «Искусство», 1976, 143 с. с ил.

С веком наравне. Рассказы о картинах. Т. 1. М., «Молодая гвардия», 1966. 320 с. с ил.

Рассказы о картинах и художниках России XIX в.

С веком наравне. Рассказы о картинах. Т. 2. М., «Молодая гвардия», 1969. 464 с. с ил.

В книге представлены отечественные художники XX в.

С веком наравне. Книга о скульптуре. Т. 3. М., «Молодая гвардия», 1974. 400 с. с ил.

Книга посвящена русской и советской скульптуре.

С веком наравне. Т. 4. Рассказы о мастерах западноевропейской живописи — от Леонардо до Пикассо. М., «Молодая гвардия», 1977. 367 с. с ил.

Смирнова Е. И. Оружейная палата в Кремле. Краткий путеводитель для школьников. М., «Изобразит. искусство», 1975. 103 с. с ил.

Тонин Ю. А. Каменный друг. Рассказы о том, как города меняют лицо. Л., «Дет. лит.», 1969. 327 с. с ил.

Туберовская О. М. В гостях у картин. Рассказы о живописи. Л., «Дет. лит.», 1973. 160 с. с ил.

Турова В. В. Что такое гравюра. М., «Сов. художник», 1963. 64 с. с ил.

Фаворский В. А. Рассказы художника-гравера. М., «Дет. лит.», 1976. 104 с. с ил. (В мире прекрасного).

Чернышевский Н. Г. Об искусстве. М., Акад. художеств СССР, 1950. 292 с.

Чтобы ожили стены... (Сборник). М., «Молодая гвардия», 1969. 142 с. с ил.

О мозаике, витраже, чеканке и многих других видах декоративного искусства рассказывает эта книга.

Школа изобразительного искусства. В десяти выпусках. Изд. 2, испр. и доп. Вып. 1—10. М., «Искусство», 1964—1968.

Эренгросс Б. А. Удивительная наука эстетика!.. М., «Дет. лит.», 1974. 207 с. с ил.

Юному художнику. Искусство древнего мира и средневековья. Искусство эпохи Возрождения. Зарубежное искусство XVII—XX вв. Русское искусство. Советское искусство. Книга для чтения по истории искусства. Изд. 2. М., Акад. художеств СССР, 1963. 583 с. с ил.

Юному художнику. Рисунок и живопись. Скульптура. Художественно-оформительская работа в школе. Практическое руководство по изобразительному искусству. М., Акад. художеств СССР, 1963. 336 с. с ил.

Искусство древнего мира и средневековья

Андреева М. В., Вейц Г. П. В Древнем Египте. Для детей среднего возраста. Л., «Сов. художник», 1968. 44 с. с ил. (Путешествия в прошлое по залам Эрмитажа).

Бродский Б. И. Пять древних столиц. М., «Сов. художник», 1964. 127 с. с ил.

Читая эту книгу, вы совершите увлекательное путешествие по античным Афинам и другим столицам древнего мира.

Любимов Л. Д. Искусство Древнего мира. Книга для чтения. М., «Просвещение», 1971. 320 с. с ил.

Матье М. Э. Во времена Нефертити. Л.—М., «Искусство», 1965. 180 с. с ил.

Моисеева К. М. Дочь Эхнатона. Повести. М., «Дет. лит.», 1970. 269 с. с ил.

В книгу вошли четыре повести. В них говорится об искусстве Древнего Египта, средневекового Бенина, древней Сахары и древней Нубии.

Плетнева Г. С. Первобытное искусство в собрании Эрмитажа. Л., Гос. Эрмитаж, 1963. 67 с.

Рубинштейн Р. И. В гостях у Хнумхотепа. (Рассказы о древнеегипетских художниках, скульпторах и мастерах). М., «Просвещение», 1970. 143 с. с ил. (Б-ка школьника).

Соколов Г. И. Акрополь в Афинах. М., «Просвещение», 1968. 109 с. с ил. (Беседы о выдающихся произведениях изобразительного искусства).

Сопоцинский О. И. Искусство западноевропейского средневековья. М., «Искусство», 1964. 79 с. с ил.

Федюшина И. Д. Первые художники и скульпторы. Для учащихся среднего школьного возраста. Л., «Аврора», 1971. 40 с. с ил. (Путешествия в прошлое по залам Эрмитажа).

Шандровская В. С. Культура и искусство Византии. Для детей среднего и старшего возраста. Л., Гос. Эрмитаж, 1963. 84 с. с ил. (Путешествия в прошлое по залам Эрмитажа).

Искусство эпохи Возрождения

Алтаев Ал. Леонардо да Винчи. В кн.: Алтаев Ал. Повести. М., «Дет. лит.», 1972, с. 21—196.

Дживелегов А. Леонардо да Винчи. Изд. 3. М., «Искусство», 1974. 203 с. с ил. (Жизнь в искусстве).

Дмитриева О. Б. Художники итальянского Возрождения XIV—XVI вв. Л., «Аврора», 1970. 43 с. с ил. (Путешествия в прошлое по залам Эрмитажа).

Либман М. Я. Искусство Германии XV—XVI веков. М., «Искусство», 1964. 247 с. с ил.

Любимов Л. Д. Небо не слишком высоко. Золотой век итальянской живописи. М., «Дет. лит.», 1970. 224 с. с ил. (В мире прекрасного).

Из этой книги вы узнаете об эпохе, которая породила титанов: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело и Тициана.

Мелентьева Е. А. Джотто-флорентинец. Повесть. Л., «Дет. лит.», 1973. 237 с. с ил.

Петров-Дубровский А. А. Искатель правды Альбрехт Дюрер. Биографическая повесть. М., Детгиз, 1961. 71 с. с ил.

Стоун Ирвинг. Микеланджело. Пер. с англ. Л., «Дет. лит.», 1972. 190 с. с ил.

Кушнеровская Г. С. Титан (Микеланджело). Драматическая композиция. Сборник. М., «Молодая гвардия», 1973. 272 с. с ил. (Пионер — значит первый).

Зарубежное искусство XVII—XVIII вв.

Андреева М. В., Дмитриева О. Б. Художники и скульпторы Италии XVI—XVIII веков. Для детей среднего возраста. Л., Гос. Эрмитаж, 1963. 54 с. с ил. (Путешествия в прошлое по залам Эрмитажа).

Герман М. Ю. Давид. М., «Молодая гвардия», 1964. 301 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

Герман М. Ю. Хогарт. М., «Молодая гвардия», 1971. 208 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

Гривнина А. С. Искусство XVII века в Западной Европе. М., «Искусство», 1964. 86 с. с ил.

В это столетие жили Веласкес, Рубенс, Рембрандт.

Гривнина А. С. Искусство XVIII века в Западной Европе. М., Акад. художеств СССР, 1963. 74 с. с ил.

Левина И. М. Искусство Испании XVI—XVII веков. М., «Искусство», 1965. 266 с. с ил.

Эта книга познакомит вас с замечательным испанским художником начала XVII в. Диего Веласкесом.

Любимов Л. Д. Великая живопись Нидерландов. Очерк. М., Детгиз, 1963. 160 с. с ил. (В мире прекрасного).

В XV—XVII вв. в Нидерландах расцвело искусство живописи. Это время дало миру великих художников: Рубенса, Рембрандта, А. ван Дейка.

Петров-Дубровский А. А. Мастер торжествующего света. Повесть о Рембрандте. М., «Дет. лит.», 1964. 79 с. с ил.

Зарубежное искусство XIX—XX вв.

Белецкий П. А. Одержимый рисунком. Повесть о японском художнике Хокусае. М., «Дет. лит.», 1970. 176 с. с ил. (В мире прекрасного).

Волынский Л. Н. Зеленое дерево жизни. М., «Дет. лит.», 1964. 159 с. с ил.

Книга о французских художниках: Мане, Моне, Писсарро, Ренуаре, Дега, Сезанне, Ван Гоге, Гогене.

Герман М. Ю. Домье. М., «Молодая гвардия», 1962. 268 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. Очерк жизни и творчества. М., «Дет. лит.», 1975. 166 с. с ил. (В мире прекрасного).

Коломиец А. С. Современная гравюра Японии и ее мастера. М., «Изобразит. искусство», 1974. 383 с. с ил.

Осповат Л. С. Диего Ривера. М., «Молодая гвардия», 1969. 348 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

Перрюшо А. Сезанн. Пер. с франц. М., «Молодая гвардия», 1966. 366 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

Пророкова С. А. Кэте Кольвиц. М., «Молодая гвардия», 1967. 191 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

О жизни и творчестве замечательной немецкой художницы и скульптора.

Чиликин А. М. Огюст Роден. М., «Изобразит. искусство», 1970. 30 с. с ил. (Шедевры Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Яворская Н. В. Западноевропейское искусство XIX века. М., Акад. художеств СССР, 1962. 79 с. с ил.

Из истории искусства нашей Родины

Алпатов М. В. Александр Иванов. М., «Молодая гвардия», 1959. 271 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

Алтаев Ал. Пасынки Академии. В кн.: Алтаев Ал. Повести. М., «Дет. лит.», 1972, с. 329—525.

О судьбе художников — выпускников Петербургской академии художеств, будущих передвижников.

Архипов Н. И., Раскин А. Г. Бартоломео Карло Растрелли. Л.—М., «Искусство», 1964. 109 с. с ил. (Живопись, Скульптура. Графика).

Беликов П. Ф., Князева В. П. Рерих. М., «Молодая гвардия», 1972. 256 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

Книга рассказывает о русском художнике Н. Рерихе.

Беседы о живописи в школе. М., «Искусство», 1966. 256 с. с ил.

Беседы о русском искусстве второй половины XIX — начала XX в.

Боткина А. П. П. М. Третьяков в жизни и искусстве. М., «Искусство», 1960. 255 с. с ил.

Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII—начала XX в. Л., «Искусство», 1973. 139 с. с ил.

Волков О. В. Ту граду быть... Очерки. М., «Московский рабочий», 1974. 184 с. с ил.

Исторические очерки, раскрывающие неповторимый архитектурный облик Москвы прошлых лет, творческую судьбу людей, строивших город.

Волынский Л. Н. Лицо времени. Книга о русских художниках. М., «Дет. лит.», 1971. 238 с. с ил.

О жизни и творчестве художников: Крамского, Перова, Саврасова, Сурикова, Ярошенко, Поленова, Левитана, Серова.

Воронин Н. Н. Древнерусское искусство. М., Акад. художеств СССР, 1962. 77 с. с ил. (Школьная б-ка).

Гольдштейн С. Н. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. М., «Искусство», 1965. 439 с. с ил.

Грабарь И. Э. Репин. Монография. В 2-х т. М., Изд-во АН СССР, 1963—1964. Т. 1, 1963. 332 с. с ил. Т. 2. М., «Наука». 331 с. с ил.

Дюженко Ю. Ф. Федор Александрович Васильев. Л., «Художник РСФСР», 1973. 56 с. с ил. (Массовая б-чка по искусству).

Каганович А. Л. «Медный всадник». История создания монумента. Л., «Искусство», 1975. 190 с. с ил.
Клавдиев С. М. Русские панорамы. Оборона Севастополя. Бородинская битва. М., «Сов. Россия», 1972. 132 с. с ил.
Кончаловская Н. П. Дар бесценный. Романтическая быль. М., «Дет. лит.», 1974. 335 с.
Повесть о русском живописце В. И. Сурикове.
Лапшина Н. П. Русское искусство XVIII века. М., Акад. художеств СССР, 1963. 76 с. с ил.
Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842—1904. М., «Искусство», 1972. 395 с. с ил.
Любимов Л. Д., Ордынская Т. Н. Это началось очень давно. Перед мозаиками Ломоносова. М., «Дет. лит.», 1972. 95 с. ил.
Моргунов Н. С. и *Моргунова-Рудницкая Н. Д.* Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество. М., «Искусство», 1962. 459 с. с ил.
Овсянников Ю. М. Кремлевские мастера. Историческая повесть. М., «Молодая гвардия», 1970. 176 с. с ил. (Пионер — это значит первый).
Книга о первых строителях Московского Кремля.
Осокин В. Н. Рассказы о русском пейзаже. М., «Дет. лит.», 1966. 120 с. с ил. (В мире прекрасного).
О замечательных творцах русской пейзажной живописи: Саврасове, Шишкине, Ф. Васильеве, Айвазовском, Куинджи, Поленове, Левитане, А. Васнецове и Рылове.
Познанский В. В. Таланты в неволе. Очерки о крепостных архитекторах, художниках, артистах и музыкантах. М., Учпедгиз, 1962. 123 с. с ил.
Прибытков В. С. Андрей Рублев. М., «Молодая гвардия», 1960. 220 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).
Прытков В. А. Николай Александрович Ярошенко. Жизнь и творчество. М., «Искусство», 1960. 321 с. с ил.
Ракова М. М. Русское искусство первой половины XIX века. М., «Искусство», 1975. 239 с. с ил. (Очерки истории и теории изобразительных искусств).
Репин И. Далекое близкое. Изд. 7. М., «Искусство», 1964. 512 с. с ил.
Илья Ефимович Репин. Альбом. М., «Изобразит. искусство», 1974. (Русские художники).
Рерих Н. К. Зажигайте сердца! М., «Молодая гвардия», 1975. 208 с. с ил.
Рождение весны. Саврасов. Страницы жизни художника. М., «Молодая гвардия», 1973. 160 с. с ил. (Пионер — значит первый).
Эта книга об А. К. Саврасове — замечательном русском художнике-пейзажисте.
Розинер Ф. Я. Гимн солнцу (Чюрлёнис). Искусствоведческая повесть. М., «Молодая гвардия», 1974. 192 с. с ил. (Пионер — значит первый).
Савицкая Т. А. В поисках правды и красоты. Очерк о художниках-передвижниках. М., «Изобразит. искусство», 1976. 110 с. с ил.
Сказка в творчестве русских художников. М., «Искусство», 1969. 135 с. с ил.
В альбоме воспроизведены лучшие иллюстрации художников В. Васнецова, Врубеля, Поленова, Рериха, Билибина к русским сказкам.
Смирнова-Ракитина В. А. Валентин Серов. М., «Молодая гвардия», 1961. 336 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).
Смольников И. Ф. Повести трудных и радостных лет. Л., «Дет. лит.», 1969. 192 с. с ил.
Эта книга о трех выдающихся русских художниках: В. Серове, М. Врубеле и К. Коровине.
Смольников И. Ф. Сердце художника. Повесть о Валентине Серове. Л., Детгиз, 1963. 221 с. с ил.
Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. М., «Дет. лит.», 1968. 256 с. с ил. (В мире прекрасного).
Василий Иванович Суриков. М., «Искусство», 1975. 144 с. с ил.
Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М., «Искусство», 1976. 571 с. с ил.
Суслов И. М. Памятник Пушкину в Москве. М., «Просвещение», 1968. 94 с. с ил. (Беседы о выдающихся произведениях изобразительного искусства).
Шкловский В. Б. Повесть о художнике Федотове. М., «Молодая гвардия», 1965. 206 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).
Яновский-Максимов Ник. Сквозь магический кристалл О выдающихся русских художниках. Для учащихся старших классов. М., «Просвещение», 1975. 253 с. с ил.
О русских художниках второй половины XIX и начала XX в.: Серове, Коровине, Левитане, Врубеле и других.

Советское искусство

50 лет советского искусства. Скульптура. Альбом. М., «Советский художник», 1967. 314 с. с ил.
50 лет советского искусства. Живопись. Альбом. М., «Советский художник», 1967. 464 с. с ил.
50 лет советского искусства. Графика. Альбом. М., «Советский художник», 1966. 324 с. с ил.
Александров Ю. Н., Жуков К. В. Силуэты Москвы. Рассказ об уникальных сооружениях столицы. 1917—1974. М., «Московский рабочий», 1974. 112 с. с ил.
Бродский И. И. Мой творческий путь. Л., «Художник РСФСР», 1965. 176 с. с ил.
Воронова О. П. Шадр. М., «Молодая гвардия», 1969. 190 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).
Герасимов С. В. Об искусстве. (О традициях и новаторстве). М., «Молодая гвардия», 1973. 159 с. с ил.
В книгу вошли высказывания народного художника СССР С. В. Герасимова об искусстве, а также статьи и воспоминания о С. В. Герасимове его современников, учеников, искусствоведов.
Голубков Д. Н. Доброе солнце. Повесть о художнике Мартиросе Сарьяне. М., «Дет. лит.» 1970. 134 с. с ил.
Дейнека А. А. Жизнь, искусство, время. Лит.-худож. наследие. Л., «Художник РСФСР», 1974. 342 с. с ил.
Дурылин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. М., «Молодая гвардия», 1965. 528 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).
Ефимов Б. Е. Работа, воспоминания, встречи. М., «Сов. художник», 1963. 194 с. с ил.
Кибрик Е. А. Из творческого опыта, вып. 2. М., «Сов. художник», 1957. 195 с. с ил.
Конёнков С. Т. Мой век. (О жизни и о себе.) М., Политиздат, 1971. 368 с. с ил.
Кравченко К. С. Георгий Иванович Мотовилов. М., «Сов. художник», 1969. 91 с. с ил.
Г. И. Мотовилов внес огромный вклад в развитие советской монументально-декоративной скульптуры.
Кузьмин Н. В. Круг царя Соломона. Страницы былого. Рис. автора. М., «Дет. лит.», 1970. 215 с. с ил.
Автор книги — заслуженный художник РСФСР Н. В. Кузьмин рассказывает о себе, о своем детстве и юношеских годах, о людях, которые окружали.
Кукрыниксы. Втроем. М., «Сов. художник», 1975. 295 с. с ил.
Курочкина Т. И. Аминодав Каневский. М., «Сов. художник», 1974. 133 с. с ил.
Лукьянов С. И. Жизнь А. С. Голубкиной. М., «Дет. лит.», 1975. 78 с. с ил.

Манизер М. Г. Скульптор о своей работе Л.—М., «Искусство», 1940—1952. Т. 1. 56 с. с ил.; т. 2. 58 с. с ил.

Матвеева Н. И. Советское искусство 1917—1932 гг. М., «Сов. художник», 1962. 63 с. с ил.

Панорама. Ежегодник. М., «Молодая гвардия».

На страницах ежегодника «Панорама» идет разговор об искусстве, его задачах и значении, о творческом поиске и таланте, о культурной жизни в нашей стране.

Пахомов А. Ф. Про свою работу. Л., «Художник РСФСР», 1971. 306 с.

Известный советский график и живописец А. Ф. Пахомов рассказывает о своей работе.

Пименов Ю. И. Необыкновенность обыкновенного. М., «Искусство», 1964. 349 с. с ил.

Подвигу 30 лет. Альбом. М., «Сов. художник», 1975.

Великая Отечественная война в изобразительном искусстве.

Разумный В. А. О партийности искусства. Проблемы социалистического реализма. М., «Изобразит. искусство», 1971. 189 с. с ил.

Смольников И. Ф. Мастерская солнца. Л., «Дет. лит.», 1968. 144 с. с ил.

Книга о мастерах советской живописи, графики, скульптуры: Конёнкове, Сарьяне, Кончаловском, Корине и других.

Хан Магомедов С. Мавзолей Ленина. История создания и архитектура. М., «Просвещение», 1973. 128 с. с ил.

Чуйков С. А. Образы Индии. Записки художника. М., «Сов. художник», 1956. 175 с. с ил.

Шахмагонов Ф. Ф. Евгений Вучетич. Портрет художника. М., «Сов. Россия», 1970. 80 с. с ил.

Музыка

Язык музыки, ее истоки и жанры

Барсова И. А. Книга об оркестре. М., «Музыка», 1969. 232 с. с ил. (Школьная б-ка).

Васина-Гроссман В. А. Книга для любителей музыки. М., «Сов. Россия», 1964. 120 с. с ил.

Автор знакомит с историей возникновения музыкального искусства, происхождением музыкальных жанров.

Гольденштейн М. Л. О том, как В. И. Ленин любил музыку. Л., «Музыка», 1970. 88 с. с ил.

Даттель Е. Л. Музыкальное путешествие. Книга для юношества о музыке и музыкантах. М., «Просвещение», 1970. 408 с. с ил.

Зильберквит М. А. Рождение фортепиано. М., «Сов. композитор», 1973. 50 с. с ил.

Кабалевский Д. Б. Про трех китов и про многое другое. Книжка о музыке. М., «Дет. лит.», 1976. 224 с. с ил.

Три кита в музыке: это песня, марш и танец. О них и рассказывает композитор Д. Б. Кабалевский.

Книга о музыке. Рассказы для школьников. М., «Музыка», 1974. 208 с.

Колосова Н. В. Здравствуй, музыка! (Для детей старшего возраста). М., «Молодая гвардия», 1969. 176 с. с ил.

О композиторах разных времен и народов, о музыке наших дней.

Краткий музыкальный словарь для учащихся. Л., «Музыка», 1968. 196 с.

Левашева Г. Я. Твой друг музыка. Л., «Дет. лит.», 1970. 80 с. с ил.

Могилевская С. А. Виолончель Санта Тереза. Повесть о музыке. М., «Дет. лит.», 1970. 208 с. с ил.

Музыкальная энциклопедия. В 6-ти т. Т. 1—3. М., «Советская энциклопедия», 1973—1976.

Пионерский музыкальный клуб. (Сборник). М., «Музыка». (Любой выпуск).

Этот сборник выходит с 1959 г. В каждом выпуске вы найдете интересные рассказы, очерки, беседы о музыке и музыкантах — русских, советских и зарубежных. Издание продолжается.

Пожидаев Г. А. Рассказы о музыке. М., «Молодая гвардия», 1975. 191 с.

Рассказы о музыке. Из «Пионерского музыкального клуба». М., «Музыка», 1972. 148 с.

Розинер Ф. Я. Повесть об удивительных и не совсем объяснимых событиях, которые произошли в домике Старого Музыканта... М., «Сов. композитор», 1970. 75 с. с ил.

Розинер Ф. Я. Расскажи мне, музыка, сказку... М., «Сов. композитор», 1972. 106 с. с ил. (Юному любителю музыки).

Из этих книг вы узнаете об оркестре и музыкальных инструментах. Узнаете, что такое ноты и партитура, для чего в оркестре нужен дирижер.

Сац Н. И. Всегда с тобой. Страницы жизни. М., «Дет. лит.», 1965. 176 с. с ил.

Автор рассказывает о своих встречах с композиторами, певцами, музыкантами.

Страницы музыкальной жизни. М., «Сов. композитор», 1969. (Рассказы о музыке для школьников).

Сборник статей о наиболее значительных событиях в музыке за каждый год, о рождении музыкальных произведений, о творчестве советских композиторов.

Фомин В. С. Оркестр и дирижер. Л., «Музыка», 1969. 56 с. (Детям и юношеству о музыке).

Чернов А. А. Как слушать музыку. Изд. 2. М.—Л., «Музыка», 1964. 200 с.

Зарубежная классическая музыка

Белецкий И. В. Антонио Вивальди. Краткий очерк жизни и творчества. Л., «Музыка», 1975. 86 с. с ил.

Белецкий И. В. Кристоф Виллибальд Глюк. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1971. 104 с. с ил.

Белоненко А. С. Георг Гендель. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1971. 80 с. с ил.

Брянцева В. Н. Мифы Древней Греции и музыка. М., «Музыка», 1974. 48 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Васильева К. Н. Франц Шуберт. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1969. 88 с. с ил.

Великович Э. И. Жорж Бизе. Краткий очерк жизни и творчества. Л., «Музыка», 1969. 96 с. с ил.

Владыкина-Бачинская Н. М. Роберт Шуман. М., «Музыка», 1968. 165 с. с ил. (Школьная б-ка).

Гингольд Л. Д. Песни на камнях Бастилии. М., «Сов. композитор», 1970. 116 с. (Юному любителю музыки).

Горохова Л. В. Ян Сибелиус. М., «Музыка», 1973. 48 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Гулинская З. К. Антонин Дворжак. Монография. М., «Музыка», 1973. 240 с. с ил. (Школьная б-ка).

Дилакторская Н. Л. Повесть о Гайдне. Л., «Дет. лит.», 1974. 158 с. с ил.

Згорж А. Один против судьбы. Повесть о жизни Людвига ван Бетховена. Пер. с чеш. М., «Дет. лит.», 1973. 319 с. с ил.

Ивашкевич Я. Шопен. Пер. с польск. М., «Молодая гвардия», 1963. 304 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

Кенигсберг А. К. Людвиг ван Бетховен. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1970. 92 с.

Кенигсберг А. К. Рихард Вагнер. Краткий очерк жизни и творчества. Л., «Музыка», 1972. 120 с. с ил.

Михеева Л. В. Эдвард Григ. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. М.—Л., «Музыка», 1965. 108 с. с ил.

Нюрнберг М. В. Джузеппе Верди. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1968. 134 с.

Оржеховская Ф. М. Воображаемые встречи. Повести о Шумане, Шопене, Листе, Вагнере. М., «Дет. лит.», 1964. 311 с. с ил. (В мире прекрасного).

Оржеховская Ф. М. Себастьян Бах. Повесть. М., Детгиз, 1960. 182 с. с ил.

Рацкая Ц. С. Ференц Лист. М., «Музыка», 1969. 254 с. с ил. (Школьная б-ка).

Рубинштейн Л. В. Музыка моего сердца. Исторические рассказы. М., «Дет. лит.», 1970. 192 с. с ил.

О жизни и творчестве Бетховена, Шопена, Листа, Глинки, Чайковского, Грига и других.

Скудина Г. С. Орфей из Кремоны. Клаудио Монтеверди. М., «Музыка», 1974. 198 с. с ил. и нотами. (Школьная б-ка).

Соловцова Л. А. Джузеппе Верди. М., «Музыка», 1969. 212 с. с ил. (Школьная б-ка).

Ступель А. М. Морис Равель. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1968. 120 с. с ил.

Ступель А. М. Ганс Эйслер. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1970. 120 с. с ил.

Теодор-Валенси. Берлиоз. Пер. с франц. М., «Молодая гвардия», 1969. 334 с. (Жизнь замечательных людей).

Хентова С. М. Подвиг Тосканини. М., «Музыка», 1972. 39 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Е. С. Черная. Моцарт. Жизнь и творчество. М., Музгиз, 1961. 374 с. с ил.

Штейнпресс Б. С. Популярный очерк истории музыки до XIX в. М., Музгиз, 1963. 448 с. с ил.

Музыка нашей Родины до Великой Октябрьской социалистической революции

Борисов Л. И. Щедрый рыцарь. Цветы и слезы. Повести о С. В. Рахманинове. Л., «Дет. лит.», 1964. 208 с. с ил.

Брянцева В. Н. Детство и юность Сергея Рахманинова. М., «Сов. композитор», 1972. 136 с. с ил.

Гульянц Е. И. Н. А. Римский-Корсаков и его «Сказка о царе Салтане». М., «Сов. композитор», 1971. 55 с. с ил. (Юному любителю музыки).

Зорина А. П. Могучая кучка. Популярная монография. Л., «Музыка», 1973. 96 с.

Канн-Новикова Е. И. Маленькая повесть о Михаиле Глинке. М., «Музыка», 1968. 116 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Канн-Новикова Е. И. Хочу правды. Повесть об Александре Даргомыжском. М., «Музыка», 1971. 140 с.

Крюков А. Н. Александр Константинович Глазунов. М.—Л., «Музыка», 1966. 107 с. с ил. (Книжка для юношества).

Кунин И. Ф. Римский-Корсаков. М., «Молодая гвардия», 1964. 240 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).

Курцман А. С. А. К. Глазунов. М., «Музыка», 1965. 165 с. с ил. (Школьная б-ка).

Левашева Г. Я. Главный герой. Л., «Дет. лит.», 1972. 223 с. с ил.

Книга о выдающемся русском критике В. В. Стасове и композиторах «Могучей кучки».

Россихина В. П. Рассказы о русских композиторах. М., «Дет. лит.», 1971. 254 с. с ил.

Рассказы о русских композиторах: Глинке, Мусоргском, Чайковском, Рахманинове, Бородине, Римском-Корсакове.

Ручьевская Е. А. Петр Ильич Чайковский. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., Музгиз, 1963. 143 с. с ил.

Ступель А. М. Александр Николаевич Серов. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1968. 90 с. с ил.

Трайнин В. Я. Александр Александрович Алябьев. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1969. 94 с. с ил.

Фрид Э. Л. Модест Петрович Мусоргский. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., «Музыка», 1968. 123 с. с ил.

Советская музыка

Гольденштейн М. Л. Аркадий Гайдар и музыка. М., «Музыка», 1970. 88 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Данько Л. Г. Сергей Сергеевич Прокофьев. М.—Л., «Музыка», 1966. 110 с. с ил. (Книжка для юношества).

Карагичева Л. В. Кара Караев. М., «Сов. композитор», 1968. 63 с. с ил. (Серия «Университетам культуры»).

Лойтер Е. Э. Композитор Анатолий Николаевич Александров — детям. М., «Музыка», 1973. 24 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Мурадели В. И. Из моей жизни. М., «Музыка», 1970. 40 с. с ил.

Пожидаев Г. А. Дмитрий Борисович Кабалевский. М., «Музыка», 1974. 86 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Прокофьев С. С. Детство. М., «Музыка», 1971. 158 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Рахилло И. С. Встречи с песней. М., «Музыка», 1976. 41 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Книга рассказывает об известном собирателе и исполнителе русских народных песен, основателе русского народного хора М. Е. Пятницком.

Сохор А. Н. Василий Павлович Соловьёв-Седой. Очерк жизни и творчества. Л., «Музыка», 1977. 127 с. с ил.

Спендиарова М. А. Жизнь музыканта. Повесть. М., «Дет. лит.», 1971. 112 с.

О жизни и творчестве композитора А. А. Спендиарова рассказывает его дочь.

Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича. Л.—М., «Сов. композитор», 1975. 332 с. с ил.

Хубов Г. Н. Арам Хачатурян. Монография. М., «Сов. композитор», 1962. 440 с. с ил.

Театр, опера, балет, цирк

Искусство театра

Александрова Э. Б. Люблю театр! М., «Дет. лит.», 1971. 158 с. с ил.

Арго А. М. Звучит слово... Очерки и воспоминания. М., «Дет. лит.», 1968. 80 с. с ил. (В мире прекрасного).

Эта книга о художественном слове, об искусстве выразительного чтения.

Белинский В. Г. О театре. М., Детгиз, 1961. 96 с. с ил.

Дрейден С. Д. В зрительном зале — Владимир Ильич. Новые страницы. М., «Искусство», 1970. 415 с. с ил.

Луначарский А. В. О театре и драматургии. Избранные статьи. В 2-х т. М., «Искусство», 1958. Т. 1. 837 с. с ил.; т. 2. 707 с. с ил.
Московский Художественный театр в советскую эпоху. М., «Искусство», 1974. 576 с. с ил.
Островский М. А. Художник и театр. М., «Сов. художник», 1965. 79 с. с ил.
Пал И. С. О жанре. М., Всерос. театр. о-во, 1962. 96 с.
О комедии, трагедии и драме.
Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., «Искусство», 1972. 534 с. с ил.
Театральная энциклопедия. т. 1—5. М., «Советская энциклопедия», 1961—1967.

Зарубежный театр

Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М., «Искусство», 1965. 328 с. с ил.
Аникст А. А., Бояджиев Г. Н. Шесть рассказов об американском театре. М., «Искусство», 1963. 151 с. с ил.
Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М., «Просвещение», 1969. 349 с.
История театра от времен древних эллинов до новейшего времени рассказана через описание современных спектаклей, которые довелось посмотреть автору книги.
Зингерман Б. И. Жан Вилар и другие. О театре Брехта. Английские перемены. М., Всерос. театр. о-во, 1964. 244 с. с ил.
Марков П. А. В театрах разных стран. М., Всерос. театр. о-во, 1967. 393 с. с ил.

Театр нашей Родины до Великой Октябрьской социалистической революции

Алянский Ю. Л. Варвара Асенкова. Документальная повесть о судьбе русской артистки. Л., «Искусство», 1974. 207 с. с ил.
Антонова Л. В. Крепостные таланты в усадьбе Шереметевых. Л., Гос. Эрмитаж, 1964. 42 с. с ил.
Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., «Искусство», 1958. 415 с. с ил.
Бать Л. Г. Великое призвание. Повесть о русском актере М. С. Щепкине. М., «Дет. лит.», 1972. 304 с.
Гаецкий Ю. А. Дары Мельпомены. Повесть о великом актере П. С. Мочалове. М., Детгиз, 1960. 184 с. с ил.
Куликова К. Ф. Рассказы о первых русских комедиантах. Л., «Дет. лит.», 1966. 215 с. с ил.
Носова В. В. Комиссаржевская. М., «Молодая гвардия», 1964. 336 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).
Русский драматический театр. Ред. Б. Н. Асеев и А. Г. Образцова. М., «Просвещение», 1976. 382 с. с ил.
Тынянова Л. Н. Повесть о великой актрисе. М., «Дет. лит.», 1966. 192 с. с ил.
О жизни великой русской актрисы Марии Николаевны Ермоловой.

Советский театр

Алперс Б. В. Театральные очерки. В 2-х т. М., «Искусство», 1977. Т. 1. 566 с. с портр.; т. 2. 519 с. с портр.
Беньяш Р. М. Без грима и в гриме. Л.—М., «Искусство», 1965. 224 с. с ил.
О творческом и жизненном пути актеров: Симонова, Толубеева, Смоктуновского.
Зайцев Н. В. Правда и поэзия ленинского образа. Л., «Искусство», 1967. 315 с. с ил.
Захава Б. Е. Современники. Вахтангов. Мейерхольд. М., «Искусство», 1969. 391 с. с ил.
Ильинский И. В. Со зрителем наедине. Беседы о театральном искусстве. М., «Молодая гвардия», 1964. 167 с. с ил.
История советского драматического театра. В 6-ти т. М., «Наука», 1966—1971.
Марков П. А. О театре. В 4-х т. М., «Искусство». Т. 1—3, 1974—1976.
Пашенная В. Н. Ступени творчества. М., Всерос. театр. о-во, 1964. 211 с. с ил.
Сац Н. И. Новеллы моей жизни. М., «Искусство», 1973. 358 с. с ил.
В этой книге Н. И. Сац интересно рассказывает о своей жизни, встречах с деятелями искусства и литературы, истории создания детского театра.
Таланов А. В. Качалов. М., «Молодая гвардия», 1962. 240 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).
Таланов А. В. К. С. Станиславский. М., «Дет. лит.», 1965. 173 с. с ил.
Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., Всерос. театр. о-во, 1967. 358 с. с ил.
Херсонский Х. Н. Вахтангов. М., «Молодая гвардия», 1963. 359 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).
Царёв М. И. Малый театр. М., «Моск. рабочий», 1976. 128 с. с ил.
Царёв М. И. Неповторимые мгновенья. М., «Молодая гвардия», 1975. 176 с. с ил.
Царёв М. И. Что такое театр. М., «Молодая гвардия». 1960. 47 с.
Чеботаревская Т. А. Путешествие по театральной программе. М., «Просвещение», 1975. 143 с. с ил.
Черкасов Н. К. В театре и в кино. Рассказ о труде актера. М., «Дет. лит.», 1973. 143 с. с ил.

Театр кукол. Детский театр

Лелявский А. А. Театр кукол. Минск, «Нар. асвета», 1974. 112 с. с ил.
Образцов С. В. Моя профессия. М., «Искусство», 1950. Книга I. 269 с. с ил.
Поюровский Б. М. Рассказы о том, как становятся кукольниками. М., «Искусство», 1976. 55 с. с ил.
Сац Н. И. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М., «Искусство», 1961. 312 с. с ил.
Смирнов М. А. Сегодня в театре Винни-Пух! Л., «Художник РСФСР», 1972. 56 с. с ил.
В книге рассказывается о работе театрального художника, мастеров и рабочих сцены — людях, силами которых создается театральное зрелище.
Смирнова Н. И. Советский театр кукол. 1918—1932. М., Изд-во АН СССР, 1963. 383 с. с ил.
Сперанский Е. В. Рассказ о четырех братцах. М., «Дет. лит.», 1972. 63 с. с ил.
Четыре братца — это герои народных кукольных театров разных стран: Панч, Полишинель, Пульчинелла и Петрушка.
Федотов А. Я. Секреты театра кукол. М., «Искусство», 1963. 152 с. с ил.
Центральный детский театр. Альбом. М., «Искусство», 1974. 88 с. с ил.

Театр оперы и балета

Лесс А. А. Рассказы о Шаляпине. М., «Сов. Россия», 1973. 176 с. с ил.
Львов М. Л. Русские певцы. М., «Музыка», 1965. 264 с. с ил.
О жизни и творчестве выдающихся русских певцов: Петрова, Собинова, Неждановой, Рейзена, А. Пирогова, Лемешева, Максаковой.
Прохорова И. А. Снегурочка. Весенняя опера-сказка Н. А. Римского-Корсакова. М., «Музыка», 1970. 32 с. с ил. (Рассказы о музыке для школьников).

Бочарникова Э. В. Страна волшебная — балет. Очерки. М., «Дет. лит.», 1974. 190 с. с ил. (В мире прекрасного).
Великович Э. И. Здесь танцуют. Рассказы о танцах. Л., «Дет. лит.», 1974. 95 с. с ил.
Гульянц Е. И. Сказка о Золушке, балете и музыке. М., «Сов. композитор», 1972. 80 с. с ил.
Гульянц Е. И. Сказка о сказке. М., «Сов. композитор», 1969. 26 с. с ил.
О балете «Щелкунчик», о том, как П. И. Чайковский писал к нему музыку.
Иванова С. Г. Марина Семенова. М., «Искусство», 1965. 195 с. с ил.
Красовская В. М. Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы. Л.—М., «Искусство», 1965. 218 с. с ил.
Сизова М. И. История одной девочки. Киев, Детиздат. УССР, 1963. 164 с. с ил.
О детстве замечательной советской балерины народной артистки СССР Галины Сергеевны Улановой.
Файер Ю. Ф. О себе, о музыке, о балете. М., «Сов. композитор», 1974. 570 с. с ил.
Чистякова В. В. В мире танца. Беседы о балете. Л.—М., «Искусство», 1964. 131 с. с ил.
Эльяш Н. И. Русская Терпсихора. М., «Сов. Россия», 1970. 144 с. с ил.
Книга об истории русского балета, о русской школе классического танца, советском балетном театре.

Цирк

Аронов А. Б. Браво, Аракс! Повесть. М., «Дет. лит.», 1971. 174 с. с ил.
Книга о цирке, цирковых артистах.
Балановский Р. М. Я — инспектор манежа. Л., «Дет. лит.», 1976. 175 с. с ил.
Повесть о цирке и цирковых артистах.
Дмитриев Ю. А. Искусство цирка. М., «Знание», 1964. 80 с. с ил.
Дурова Н. Ю. Арена. Повести и рассказы. М., «Молодая гвардия», 1965. 238 с. с ил.
Медведев М. Н. Ленинградский цирк. Л., Лениздат, 1975. 143 с. с ил.
Цирк. Маленькая энциклопедия. М., «Советская энциклопедия», 1973. 376 с. с ил.

Кино и телевидение

Кино

Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник. документов и материалов. М., «Искусство», 1973. 243 с.
В сборнике собраны высказывания, выступления и распоряжения В. И. Ленина по вопросам кино.
Актеры советского кино. Сборник небольших творческих портретов. Вып. 1—13. М.—Л., «Искусство», 1964—1976.
Актеры зарубежного кино. Сборник небольших творческих портретов. Вып. 1—10. М.—Л., «Искусство», 1966—1976.
Александров Г. В. Эпоха и кино. М., Политиздат, 1976. 287 с. с ил.
Асенин С. В. Волшебники экрана. М., «Искусство», 1974. 287 с. с ил.
Бабиченко Д. Н. Искусство мультипликации. М., «Искусство», 1965. 114 с. с ил.
Бруссе Г. А. Необычные киноартисты. Л., «Дет. лит.», 1971. 143 с. с ил.
О том, как создаются фильмы о жизни животных.
Герасимов С. А. Жизнь, фильмы, споры. Страницы автобиографии. О моей профессии. Полемика. Портреты. Для молодых и о молодых. М., «Искусство», 1971. 254 с.
История советского кино. В 4-х т. Т. 1—3. М., «Искусство», 1969—1975.
История зарубежного кино. Т. 1—2. М., «Искусство», 1965—1970. Т. 1. 416 с. с ил.; т. 2. 434 с. с ил.
Кинопанорама. Советское кино сегодня. Сборник статей. М., «Искусство», 1975. 310 с. с ил.
Колосова Н. В. На экране — подвиг. Борис Щукин. Биографический очерк. М., «Молодая гвардия», 1968. 141 с. с ил. (Пионер — значит первый).
Крючечников Н. В., Соболев Р. П. Первая книга кинолюбителя. М., «Сов. Россия», 1965. 183 с. с ил.
Авторы рассказывают о труде сценариста и оператора, о съемке фильмов различных видов и жанров.
Марьямов А. М. Довженко. М., «Молодая гвардия», 1969. 383 с. с ил. (Жизнь замечательных людей).
Мачерет А. В. Художественность фильма. М., «Искусство», 1975. 254 с.
Очерки истории советского кино. В 3-х т. М., «Искусство», 1956—1961.
Парамонова К. К. В зрительном зале — дети. М., «Искусство», 1967. 190 с. с ил.
Парфенов Л. А. «Чапаев». Шедевры советского кино. М., «Искусство», 1966.
Поляновский М. Л. Мы видим Ильича. Рассказы о киносъемках 1917—1922 гг. М., «Молодая гвардия», 1969. 144 с. с ил. (Ровесник).
Книга воссоздает эпизоды, связанные с историей съемок Владимира Ильича Ленина для кинохроники.
Разумный А. Е. У истоков. Воспоминания кинорежиссера. М., «Искусство», 1975. 144 с. с ил.
Разумный В. А. Эстетические проблемы советского кино. Очерки. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. 169 с.
Рачук И. А. Твой большой друг. М., «Молодая гвардия», 1965. 192 с. с ил.
Книга о кино с его первых шагов до наших дней, о лучших мастерах и фильмах, о творчестве советских кинорежиссеров: Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко.
Садуль Ж. Жизнь Чарли. Чарлз Спенсер Чаплин. Его фильмы и его время. Пер. с франц. М., «Прогресс», 1965. 319 с. с ил.
Юренев Р. Н. Краткая история советского кино. М., «Знание», 1967. 140 с. с ил.
Юренев Р. Н. Советская кинокомедия. М., «Наука», 1964. 538 с. с ил.
Юткевич С. И. Кино — это правда. 24 кадра в секунду. М., «Искусство», 1974. 327 с. с ил.

Телевидение

Ильин Р. Н. Телевизионное изображение. М., «Искусство», 1964. 151 с. с ил.
Книга об истории, особенностях, жанрах телевидения, о сходстве и различии телевидения и кино, театра, радиовещания, о неразрывной связи нового вида искусства с техникой.
Кравченко Л. П. Тайны голубого экрана. Книга для учащихся старших классов. М., «Просвещение», 1974. 159 с. с ил.
Попов В. Г. Ти-Ви. (Рассказы о телевидении). Л., «Дет. лит.», 1975. 112 с. с ил.
Телеэкран приглашает детей. Сборник. М., «Искусство», 1976. 183 с. с ил.
Юровский А. Я. Об искусстве телевидения. М., «Знание», 1965. 71 с. с ил.

Словарь-указатель

А

Абстрактное искусство (абстракционизм), беспредметное искусство
— формалистическое течение в искусстве XX в., принципиально отказавшееся от каких-либо признаков изображения реальных предметов в живописи, скульптуре, графике и полностью порвавшее с общественными и познавательными задачами художественного творчества
179, 264

Академизм
— направление в изобразительном искусстве, сложившееся в XVI—XIX вв. Основано на догматическом следовании внешним формам классического искусства. Возникло в конце XVI в. в Болонской академии в Италии
128

Академия художеств СССР (АХ СССР)
— высшее научное учреждение, объединяющее крупнейших деятелей советского изобразительного искусства и осуществляющее научно-методическое руководство подготовкой художественных кадров. Создана в 1947 г. по постановлению Совета Министров СССР от 5 августа 1947 г. на основе реорганизованной Всероссийской АХ
274

Акварель
— см. *Графика* и *Живопись*

Аккорд
313, 369

Акыны
— народные певцы и поэты-импровизаторы у казахов и киргизов
321, 390

Анималистический жанр
— изображение животных в *живописи, скульптуре* и *графике* (см.)
22

Антаблемент
— один из элементов классического архитектурного ордера (см. *Ордер архитектурный*) — верхняя часть сооружения, которая лежит на колоннах (или стенах) и состоит из трех горизонтальных элементов (снизу вверх) — *архитрава, фриза* и *карниза* (см.)
33

Арабески
79

Архитектура, зодчество
30—38

Архитрав
— нижняя часть *антаблемента* (см.), лежащая на капителях колонн или на стенах
33

АХРР (Ассоциация художников революционной России, с 1928 — АХР, Ассоциация художников революции)
— передовое и наиболее массовое творческое объединение советских художников, сыгравшее важную роль в распространении искусства в массах. Члены АХРР опирались в своем творчестве на прогрессивные традиции *передвижников* (см.), стремились к созданию понятного народу искусства, правильно отражающего советскую действительность. Существовало в 1922—1932 гг.
264

Ашуги
— народные певцы и сказители у азербайджанцев, армян и соседних с ними народов СССР и зарубежных стран
321, 390

Б

Базилика
79, 85

Балерина
491

Балет
491—501

Балетмейстер (или хореограф)
491

Барды
— народные певцы у древних кельтских племен. В средние века барды стали профессиональными певцами в Ирландии, Уэльсе, Шотландии
321

Барбизонцы (барбизонская школа)
164

Барокко
— главенствующий художественный стиль, получивший развитие в европейском искусстве XVI—середины XVIII в. Основная социальная почва барокко — дворянская культура эпохи абсолютизма. С наибольшей определенностью выразился в архитектуре (дворцово-парковые ансамбли), в декоративной живописи (росписи плафонов) и *скульптуре* (см.). Родина барокко — Италия
36—37, 127

Батальный жанр
16, 239, 240

Бытовой жанр
16, 228, 275

«Бубновый валет»
254, 287

В

Вазовая живопись
16, 50

Веризм (в музыке)
— реалистическое направление конца XIX в., стремившееся отразить социальные и психологические конфликты действительности
355, 357

Возрождение (эпоха Возрождения, Ренессанс)
— эпоха в истории культуры стран Западной и Центральной Европы, переходная от средневековой культуры к культуре нового времени (приблизительная хронология: в Италии — XIV—XVI вв., в других странах — конец XV — XVI в.). Отличительные черты культуры Возрождения, антифеодальной в своей основе,— светский характер, гуманистическое мировоззрение, обращение к античному культурному наследию
35—36, 104

Вокальная музыка
— музыка, предназначенная для пения
316, 317

Г

«Голубая роза»
254

Готический стиль
— художественный стиль, господствовавший в странах Западной, Центральной и частично Восточной Европы в XII—XV вв. Знаменует заключительный этап в развитии средневекового искусства
33, 89—92

Гравюра
17—21

Графика
17—21

Грунт (в живописи)
— тонкий слой специального состава (а также и самый состав), наносимый поверх *основы* (см.). На грунт наносится красочный слой
13, 14

Д

Декоративное искусство
16, 23, 425, 431

Дизайн
27, 28—29

Ж

Жанр (в искусстве)
— исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства, ограниченное определенным кругом тем
16

Живопись
12—17

Жонглеры
— странствующие комедианты и музыканты во Франции времен средневековья
328

И

Импрессионизм
— направление в искусстве конца XIX — начала XX в. Свое название получило после выставки 1874 г. Творчество импрессионистов воспевало красоту повседневной жизни, близкую человеку природу и самого человека в окружении природы
171, 355, 356, 358, 359

Инструментальная музыка
317—320, 329, 330, 331

Историко-революционный жанр
16, 17

Исторический жанр
16, 17, 29, 205

К

Кадр (кинокадр)
— 1) отдельный фотографический снимок на кинопленке; 2) монтажный кадр (см. *Монтаж*) — отдельный монтажный эпизод фильма
510

Камерная музыка
— *инструментальная* и *вокальная музыка* (см.) для небольшого состава исполнителей (дуэт, трио и другие ансамбли, а также соло)
317

Капитель
— пластически выделенная верхняя часть колонны
33

Караваджизм
— направление в европейской живописи XVII в., представленное последователями Караваджо. Для творчества караваджистов свойственны непосредственное восприятие натуры, активная роль светотеневых контрастов, демократизм образов
129

Карниз
— горизонтальный выступ на стене здания, поддерживающий крышу и защищающий от стекающей воды; может также являться верхней частью *антаблемента* (см.)
33

Классицизм
— художественный стиль и эстетическое направление в европейском искусстве XVII — начала XIX в., отличительной чертой которых являлось обращение к образам и формам античного искусства как идеальному эстетическому эталону. В основе *эстетики* (см.) классицизма лежат принципы рационализма, соответствующие идеям Р. Декарта. Они определяют взгляд на художественное произведение как на создание искусственное — сознательно сотворенное, разумно организованное, логически построенное, имеющее огромное общественно-воспитательное значение. Идея разума в XVII в. неотделима от идеи абсолютистского государства, которое в то время, по словам К. Маркса, выступило «...как объединяющее начало общества». Вступив в полосу упадка в конце XVII в., классицизм возрождается в эпоху Просвещения. Его социально-политическая основа уже иная. С просветительским классицизмом тесно связана литература Великой французской революции, которая облекла героические устремления в античные мифы и предания
37, 149, 156, 210, 214

Колорит
13

Консерватория
— высшее музыкальное учебное заведение, готовящее высококвалифицированных музыкантов различных специальностей: исполнителей, композиторов, музыковедов
373, 374

Конструктивизм
— направление в советском искусстве 1920-х годов, одной из главных черт которого было использование возможностей и достижений новой техники, а также эстетических качеств различных материалов (металла, дерева, стекла)
38

Концерт (музыкальный жанр)
— музыкальное произведение, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю. Наиболее распространены концерты для одного солирующего инструмента с оркестром, реже — для двух — четырех инструментов с оркестром
317, 320

Критический реализм
— направление (метод) в реалистической литературе и искусстве XIX—XX вв. Обличительный пафос критического реализма не исключает в реалистическом искусстве XIX—XX вв. утверждающего начала
224—235, 560

Ксилография
17, 20

Кубизм
— модернистское течение (см. *Модернизм)* в изобразительном искусстве (преимущественно в живописи) в 1-й четверти XX в., которое выдвинуло на первый план формальную задачу конструирования объемной формы на плоскости, сведя к минимуму изобразительно-познавательные функции искусства. Основной принцип кубизма — предельная схематизация видимых форм, их разложение на простейшие геометрические объемы (куб, пирамида, шар). Возник и сложился во Франции в 1907—1908 гг.
179, 254

Л

Лессировка
14

Либретто
— словесный текст музыкально-драматического произведения — *оперы* (см.), оперетты, литературный сценарий балетного спектакля, а также краткое изложение содержания оперы, оперетты, *балета* (см.)
491

Литография
см. *Графика*

М

Маньеризм
— художественное течение в европейском искусстве XVI в., основанное на формальном истолковании и утрировании стилистических особенностей и приемов художников Высокого *Возрождения* (см.)
128

Мейстерзингеры
— поэты-певцы, объединенные в специальные певческие корпорации в Германии в XIV—XVI вв.
321

Мелодия
313, 314

Менестрели
— певцы, музыканты, потешники при дворах феодалов во Франции и Англии времен средневековья
321

Метр (в музыке)
— система организации музыкального ритма
314

Миниатюра
16, 80—81, 85, 87, 101

Миннезингеры
— поэты-певцы, авторы и исполнители произве-

дений рыцарской лирики (так называемого миннезанга) в Германии времен средневековья
321

«Мир искусства»
248, 251

Мифологический жанр
16, 17

«Модерн», стиль «модерн»
— стилевое направление в европейском и американском искусстве конца XIX—начала XX в., возникшее в условиях кризиса буржуазной культуры, как один из видов протеста против антиэстетичности буржуазного образа жизни. «Модерн», по мысли его теоретиков, должен был выразить духовное содержание эпохи с помощью синтеза искусств, новых нетрадиционных форм и приемов, современных материалов и конструкций
38, 178, 252

Модернизм
— термин, принятый для обозначения главного направления буржуазного искусства эпохи упадка художественной культуры. Впервые появилось в искусстве середины и 2-й половины XIX в. Включает в себя различные современные течения нереалистического характера — *сюрреализм, абстракционизм* (см.) и др.
178

Мозаика
см. *Живопись*

Монтаж
510, 511, 522

Моралите
430

Монументальное искусство
16, 23, 262

Н

Народный театр
— высшая форма театральной самодеятельности
422—423

Натюрморт
16, 135, 136

Неореализм
— прогрессивное направление в итальянском кино и литературе середины 40-х — середины 50-х годов XX в., отражающее социальную и политическую неустроенность народных масс. Историческая почва неореализма — всенародное движение Сопротивления и распространение в Италии социалистических идей
555—557

О

Опера
317, 488

Опера-буффа
488

Опера-серия
488

Оратория
— крупное музыкальное произведение для хора, солистов-певцов и симфонического оркестра
317

Ордер архитектурный
33, 34, 50, 57

Оркестр
326, 327

Орнамент
— узор, построенный на ритмическом чередовании и сочетании геометрических или изобразительных элементов
79

Основа, основание (в живописи)
— материал, на который наносится грунт и красочный слой картины. Самая распространенная разновидность основы в современной станковой живописи — холст, реже употребляются дерево (оно было самой распространенной основой в античности, в средние века и в большую часть *Возрождения* (см.), картон, бумага и в виде исключения — металл, стекло, линолеум и пр.
16, 307

ОСТ (Общество художников-станковистов)
— объединение молодых художников, основанное в Москве в 1925 г. и сыгравшее важную роль в развитии советского изобразительного искусства. Существовало до 1931 г.
264

Офорт
— см. *Гравюра*

П

Пантомима
— 1) искусство выражать чувства и мысли посредством мимики и жестов; 2) игровая сцена балетного спектакля; 3) театральное или цирковое представление без слов
429

Пастель
— см. *Живопись, Графика*

Пейзаж (в живописи)
16, 136, 230

Передвижники
228—232

План монументальной пропаганды
24, 262

Пластика (в изобразительном искусстве)
— 1) техника (а также совокупность произведений) скульптуры, лепки из мягких материалов; в расширенном значении— то же, что *скульптура* (см.); 2) конкретные особенности и достоинства объемной моделировки в произведениях скульптуры, живописи или графики
11, 22

Полифония
332

Портретный жанр
16, 134, 206, 229

Портик
— выступающая перед фасадом здания открытая галерея, образуемая колоннами или столбами, несущими перекрытие; чаще всего помещается перед входом в здание
57, 80

Постимпрессионизм
— условное собирательное обозначение основных направлений французской живописи конца XIX—начале XX в.
173

Прелюдия
317, 318

Программная музыка
320

Р

Реализм
— правдивое объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. Художественный метод, который ставит целью истинное познание мира и художественное раскрытие сущности, свойств и законов жизни, обобщение явлений действительности, их типизацию
156, 162

Режиссер
421, 512

Реквием
336, 348, 403

Религиозно-мифологический жанр
16

Рельеф
23, 61, 100

Ренессанс
— см. *Возрождение*

Рисунок
— см. *Графика*

Ритм (в музыке)
314, 316

Рококо
— стилистическое направление в европейском искусстве начала и середины XVIII в., связанное с придворной аристократической культурой. В архитектуре рококо выразилось в прихотливой отделке внутренних помещений, в живописи и скульптуре — в камерности, утонченности, декоративности
150

Романс (в музыке)
— вокальное произведение лирического или лирико-драматического характера для одного голоса с инструментальным сопровождением; основной *жанр* (см.) *камерной музыки* (см.)
317

Романский стиль
— художественный стиль, господствовавший в Европе в X—XIII вв.
87—89

Романтизм
— направление в европейском искусстве 20—30-х годов XIX в., пришедшее на смену классицизму. Романтизм развивался в двух направлениях: прогрессивном и реакционном. Реакционные романтики уходили от конкретных вопросов современности к утопической фантастике, религии, мистике. Прогрессивные романтики, отвергая реальную действительность, поэтизировали мечту о лучшем общественном устройстве, выдвигали на первый план свободу человеческой личности. Прогрессивный романтизм был связан с буржуазно-демократическими и, в частности, национально- освободительными движениями
156, 162

С

Симфония
317, 320, 331

Симфоническая музыка
— Музыка, предназначенная для исполнения *симфоническим оркестром* (см.)
320, 331

Симфонический оркестр
— см. *Оркестр*

Симфоническая поэма
320

Симфоническая фантазия
320

Скоморохи
— бродячие актеры Древней Руси
453—454

Скульптура (ваяние, пластика)
21—25

Соната
317

Социалистический реализм
— художественный метод литературы и искусства, возникновение и развитие которого связаны с распространением социалистических идей в разных странах, с развитием революционного рабочего движения. Продолжает и развивает гуманистические традиции предшествующего искусства, соединяя их с новым социалистическим содержанием. Термин «социалистический реализм» появился в советской печати в 1932 г.
7, 8, 24, 264

Союз русских художников
248, 251

Станко́вое искусство
16, 24, 264

Сценарий (в кинематографии)
— литературное произведение, предназначенное для воплощения на экране
511

Сюита
317

Сюрреализм
— реакционное формалистическое направление в современном буржуазном искусстве, утверждающее, что задачей искусства является отражение скрытых областей действительности, якобы недоступных для разума и чувств и открывающихся лишь в снах и галлюцинациях. Возник во Франции после первой мировой войны
179, 533

Т

Танец
491

Тембр
— окраска, оттенок звука
313

Темпера
— см. *Живопись*

Терракота
96

Торевтика
60, 99, 274

ТПХВ (Товарищество передвижных художественных выставок)
— объединение художников-реалистов (передвижников), основанное в 1870 г. в Петербурге. Способствовало распространению искусства *критического реализма* (см.) в России. Существовало до 1923 г.
228—232

Трубадуры
— странствующие провансальские поэты-певцы во Франции времен средневековья
321, 328

Труверы
— странствующие поэты-певцы во Франции времен средневековья
321

У

Увертюра
— оркестровая пьеса, исполняемая в виде вступления к опере, балету, оратории, драме, кинофильму и т. п., а также самостоятельное концертно-симфоническое произведение
320

Ф

Фантазия (в музыке)
— музыкальная пьеса, обычно свободной формы, нередко на заимствованные (народные, оперные и т. п.) мелодии
320

Фреска
— см. *Живопись*

Фриз (в архитектуре)
— в зданиях, построенных по классической ордерной системе, средняя часть *антаблемента* (см.) между *карнизом* (см.) и *архитравом* (см.)
33

Фронтон
— треугольное завершение фасада здания, портика, колоннады, ограниченное по бокам двумя скатами крыши и у основания *карнизом* (см.)
57

Фуга
— музыкальная пьеса, в которой несколько голосов, вступая один за другим, повторяют начальную *мелодию* (см.) — тему.
331, 333

Функционализм
— направление в архитектуре XX в., принцип которого — строгое соответствие зданий протекающим в них бытовым и производственным процессам («функциям»)
38

Ш

Шпильманы
— странствующие музыканты времен средневековья в странах немецкого языка
328

Э

Экспрессионизм
— течение в искусстве и литературе XX в., провозгласившее субъективный мир человека единственной реальностью, а выражение его — главной целью искусства. Экспрессионизм — одно из выражений индивидуалистического протеста против уродств капиталистического общества
444, 532

Энкаустика
16

Эстамп
— см. *Гравюра*
22

Эстетика
— наука о прекрасном в жизни и о законах отражения прекрасного в искусстве
5

Scan - AAW; Processing of the scan, OCR - waleriy, 2017

Детская энциклопедия

Том 12
Искусство

03
Д38

Для среднего и старшего возраста

576 с. с ил.

В 12 томах
Изд. 3

Ведущие редакторы:
ШИМАНОВСКАЯ Т. Л.
ТАТТАР Г. В.

Младший редактор
ШАХРАЙ С. Ф.

Старшие контрольные редакторы:
БЕРЕЗИНА М. В.
ЛЫСОВА Л. Н.

Контрольные редакторы:
АНДРИАНКИНА Л. Я.
КОКОРЕВИЧ Б. А.
НИКИТИНА В. Д.
СТЕПАНОВА Ю. А.
ТЮРИНА Н. А.
ШАХРАЙ С. Ф.

Специальные редакторы:
БЕЛКИН А. А.
СМИРНОВ И. В.

Художественные редакторы:
МЕЛЬНИКОВ В. М.
ХРАМОВ В. П.
Редактор по фото
ВОЛОСТНОВА В. А.

Младший художественный редактор
СИЛЬЯНОВА Л. Л.

Старший технический редактор
КОПНИНА Н. Н.
Технический редактор
ПОНОМАРЕНКО И. Б.

Корректоры
АНТОНОВА В. С.
РЕЙБЕКЕЛЬ В. Н.

Оформление и макет издания художника
ЖУКОВА М. Г.

Макет тома художника
КАНДЕЛАКИ А. Н.

Обложка тома художника
АГАФОНОВА С. Б.

Иллюстрации в томе выполнили художники:
ВАСИН В. С.
КАЮКОВ Л. Л.
РАННЕВ В. Р.

Фотоиллюстрации выполнили:
ВАСЮКЕВИЧ Г. Д.
ГЛУШАКОВА Ю. П.
ГОРЯЧЕВ А. Ю.
ГРИГОРОВ Ю. Г.
ГРОШНИКОВ Б. К
ЗИМНОХ С. Б.
КАЧАН В. И.
КОРЗИН Б. А.
КРУЦКО Б. П.
КУЗНЕЦОВ Б. М.
ЛОБАНОВ В. Ф.
МАКАРОВ А. А.
МАКМАЕВСКИЙ А. М.
МЕЗЕНЦЕВ М. В.
НЕВЕЖИН А. К.
ПАВЛЕНКО В. П.
ПОРОЖНЯКОВ А. Е.
ПОЧАЕВ В. И.
РАСКИН Б. Л.
РАХМАНОВ А. А.
СТРЕБКОВ А. Я.
СТУКАЛОВ В. А.
ТАРАСОВА Л. И.
ХЕЙФИЦ Л. Г.
ШАПОВАЛОВ Р. И.
ШУСТОВ В. И.
ЯКОВЛЕВ В. М.

Издательство «Педагогика»
Академии педагогических наук СССР
и Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, 107066,
Лефортовский пер., 8
Редакция словарно-энциклопедических изданий.
Москва, 109028,
Хохловский пер., 16

Сдано в набор 30.06.1976 г.
Подписано в печать 1 04 1977 г
А03184.
Формат 84×108 1/16
Бумага офсетная
ГОЗНАК № 1 80 г.
Печ. л. 36,0
Усл.-п. л. 60,48
Уч.-изд. л. 64,38
Тираж 520 000 экз.
(первый завод 100 000 экз.)
Заказ 1946
Цена 3 р. 70 к.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Калинин, пр. Ленина, 5.

QP 701